ŞİİR ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ

ÖNCÜ KİTAP

ŞİİRİ ÇÖZÜMLEME YÖNTEMLERİ

Prof. Dr. Nurullah ÇETİN

10. Baskı: Şubat 2011

© Yayın Hakkı ve Sorumluluğu: Nurullah ÇETİN
İzinsiz basılamaz. Kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

İSTEME ADRESİ:
Güçlükaya Mahallesi
Kalan Sokak
Nu: 3/23
Keçiören/ANKARA
Tel: (0312) 359 41 13
e-mail: ncetin64@hotmail.com

Öncü Kitap
Baskı-Cilt
Kâzım Karabekir Caddesi Ali Kabakçı İşhanı No: 85/2
İskitler - ANKARA
Tel: 0. 312. 384 31 20
www.oncubasimevi.com

ŞİİR ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ

Prof. Dr. Nurullah ÇETİN

Ankara 2011

ÖNSÖZ

Gerek Türkçede gerek yabancı dillerde şiir çözümlemesine dair kuramsal ve uygulamalı bir çok çalışma bulunmaktadır. Ancak bunlar, genellikle şiirin bazı yönleriyle ilgili bölümlerden oluşmakta ve dağınık hâldedir. Tanzimattan sonraki yeni Türk şiirini anlamaya ve anlamlandırmaya yarayacak, her bakımdan bütünlüklü bir çalışmaya ihtiyaç duyulduğunu hissettim. Bu amaçla yerli ve yabancı kaynaklar üzerinde yaptığım incelemelerden elde ettiğim verileri bir sistem hâlinde tasnif ederek tanım ve örneklendirmelerle pratik faydaya dönük bir şiir çözümleme yöntemi ortaya koymaya çalıştım.

Çalışmamı esas itibariyle ‘şairler neyi nasıl ortaya koyuyor?’ ya da ‘ne, nasıl sunulmuş?’ sorusuna bağlı kalarak kurdum. Bu bağlamda öncelikle şiir metninin içeriğini oluşturan unsurları, sonra şekil, dil, üslup ve ahenk unsur ve özelliklerini sergilemeye çalıştım. Bütün bu tanımlama, tasnif, mukayese ve muhakemeler, şiir dediğimiz karmaşık yapıya bir nebze de olsa nüfuz edebilme kaygısından doğdu.

Şiir tahlili ile ilgili pek çok çalışmadan faydalandım. Bunların bir kısmını ilgili bölümlerde bir kısmını da eserin sonunda genel kaynakçada verdim.

Türk Dili ve Edebiyatı bölümü öğrencilerinin ve şiire ilgi duyanların yararlanabileceklerini umuyorum.

Prof. Dr. Nurullah Çetin
Keçiören- Ankara

I. BÖLÜM: İÇERİK

Şiirin içeriği ‘muhteva’, ‘içne’, ‘iç-öz’, ‘öz’ gibi terimlerle de karşılanır. İçerik, genel olarak şiirin ne söylediği, ne anlattığı, ne demek istediği, hangi unsurları içerdiğinin karşılığıdır.

Şair, bilgiyi, düşünceyi, gündelik yaşantıyı yani bir bütün olarak şiirde kullanılan malzemeyi çıplak hâliyle vermez. Bu birikimin ve malzemenin kendi dünyasında ulaştığı özgün sentezi bir duygu ve heyecan şeklinde, çınlayan, uğuldayan bir ses hâlinde sunar. Malzeme salt bir çağrışım vesilesidir. Şiirin içerik incelemesinde şu sorular sorulmalıdır: İçeriğin niteliği nedir? İçerik özgün müdür? Şiirde içeriğe verilen önem ve değer ne orandadır? İçerik biçime, üsluba, ahenge feda ediliyor mu, yoksa bunların hepsi belli oranlarda uyum içinde mi sunuluyor? Şiirin muhtevası kendi içinde bir iç tutarlılığa sahip midir?

Bu genel girişten sonra içeriği meydana getiren belli başlı unsurlar üzerinde duralım:

İÇERİK UNSURLARI

1. KONU

Şiirin yüzey yapısında yer alan bir unsur olan konu, genel ve evrensel nitelikli nesnel olgular, durumlar, olaylar ve meselelerdir. Konular, belli bir millete ve ferde ait değil, tüm insanlığın ortak malıdır. Pek çok şair, aynı konuyu işleyebilir. Sanat eseri bu genel unsuru ele alıp kendi dünyasında öznelleştirir. Konu, bir bakıma şiirin üretilmesinde bir çıkış noktasıdır. Konu, amaç değil araçtır. Şiirin değeri konuyla değil; konuyu işleyiş biçimiyle ölçülür. Şairler için belli bir konu sınırlaması yapılamaz. Şair önemine

inandığı, kendisiyle hemhal olduğu, çok iyi bildiği, dikkat çekmek istediği her konuyu şiirinde işleyebilir.

Ancak konunun şiire özgü bir biçimde ele alınışı önemlidir. Şaire konuyu sanatsal bir duyarlıkla ne ölçüde başarılı bir biçimde işleyebildiği sorulur. Ele alınan konunun mutlaka şiirsel bir heyecanla kavranması, aynı heyecanla dinleyiciye/okuyucuya hissettirilebilmesi gerekir. O konunun gereklerinin ve içeriğinin önce şair tarafından iyice içselleştirilmesi, kendi yaşantılarına aksetmiş olması ve onu ruhen samimi olarak yaşamış olması gerekir. Şiir, şairin lisân-ı hâlinin (hâlin, duruşun) lisân-ı kâl hâline (söze, dile) dönüşmüş biçimi olmalıdır. Konunun niteliği ve özelliği bakımından içeriğin özü nazım türünü verir.

Konunun Kaynağı: Konunun kaynağı nedir? Gerçek yaşantı tecrübeleri mi, yoksa hayal gücü mü? Varlık, tabiat ve eşya mı? İdeoloji mi? Din mi? Felsefe mi?

Konuya Yaklaşım Biçimi: Şairin konuyu nasıl bir yaklaşımla ele aldığı önemlidir. Bu da birkaç şekilde olabilir:

-Olumlayıcı tavır: Şair, konusunu ya da konusuna malzeme olan motifleri ve unsurları yüceltir, kutsar ve göklere çıkarır.

-Olumsuzlayıcı tavır: Olumlayıcı tavrın tam tersine yerer, aşağılar, kötüler ve eleştirir. Konusuna karşı nefretini ve kinini yönlendirir.

-Sorgulayıcı tavır: Şair, ele aldığı konuyu sorgular.

-Yorumlayıcı tavır: Şair, öznel anlamda olumlu ya da olumsuz tavırlar geliştirmek yerine konuyu anlamaya, açıklamaya, anlamlandırmaya dönük olarak nesnel biçimde yorumlayıcı bir yaklaşım içindedir.

-Tasvirci tavır: Şair, konuyu salt tasvir etmekle, özelliklerini belirtmek ve sergilemekle yetinir.

Kaynakça: Ali Canip Yöntem, “Edebiyatta Mevzu”, *Büyük Mecmua*, 16 Teşrin-i evvel 1919, S.13, s.199, “Mevzuun Rolü”, *Güneş*, 30 Haziran 1927, S.12, s.2; Nejat Kâzım Kayıhan, “Sanat Eserinde Konu”, *İstanbul*, Haziran 1955, S.6, s.24; Orhan Hançerlioğlu, “Sanatta Konu”, *Varlık*, 1 Mart 1951, S.368, s.7; Aldoux Huxley, “Şiirde

Konu Meselesi”, *Varlık*, 1 Şubat 1955, S.415; Emin Özdemir, “Konu”, *Sanat Olayı*, Temmuz 1981, S.7, s.70.

2. İZLEK

Buna ‘theme’, ‘tem’ de denir. Konunun şaire özgü bir biçimde görünüşü, yorumlanışı ve değerlendirilişi izleği verir. İzlek, şairin konuya öznel bakış açısıdır. İzlek, göze çarpan, dikkati çeken özet fikirdir ki bu, şairin konusunu işleyişi ve ele alış biçiminden ortaya çıkar. Ana izlek (ana fikir), şiirin bütününe yayılan, onun diğer bütün unsurlarını etrafında toplayan, dolayısıyla şiirin merkezî konumunu işgal eden temel iletidir. Ana izlek, şair tarafından bir kelimeyle, bir mısra ya da mısralarla bir hüküm cümlesi hâlinde zikredilebildiği gibi şiirin bütününe zımnen dağıtılmış da olabilir.

Bir şiirin izleği açıkça belirtilebildiği gibi motiflerin tekrarı yoluyla da ortaya çıkabilir. Şiirin söz varlıkları, imgeleri vs. bütün unsurları, temel düşünceye ve izleğe bağımlıdır. Şiirin tüm diğer unsurları, bir bakıma merkezde yer alan ana fikri sergileyen, açımlayan yardımcı unsurlardır. Ana fikir, şiirde dağınık olan hayaller arasında bağlantı kurar. Yan izlekler ise ana izleği besleyen, şiirin tamamına değil de mısralarda ya da kıtalarda yer alan küçük ve kısa izleklerdir.

Mesela ‘ölüm’ genel bir konudur. Bu konuyu pek çok şair ele alıp işleyebilir. Bunun şaire göre ele alınış, değerlendiriliş ve yorumlanış biçimi, bize izleği verir. Şairin ölüm konusuna öznel yaklaşım biçimi o şiirin izleğidir. Bir şair, ölüm konulu şiirinde ölüm korkusunu işleyebilir, bir başkası ölüm arzusunu, intihar isteğini ele alabilir, bir başkası ölüm korkusu ya da isteğinden çok ölümü salt felsefî bir sorun olarak irdeleyebilir.

Bu izlekler de kendi içlerinde farklılaşır. Mesela ölüm arzusunu dile getiren şairler de amaçlarında ayrılabilirler. Kimisi bıktığı hayatın yükünü taşımaktan aciz kaldığı için ölümü bireysel bir kurtuluş olarak görür. Ölüm arzusunu dillendiren başka bir şair de savaşta ülkesi, milleti ve dini için kendini feda etmeyi göze alacak şekilde kahramanlık duygularını tahrik için ölümü isteyebilir.

İzleği Belirlemede Yardımcı Olan Bazı Unsurlar:

a. Anahtar Kelime: Şiirde izleğin belirlenmesinde bulunacak ‘anahtar kelime’ (Fr.mots-témoins)ler bize yardımcı olur. Şiirde birden fazla anahtar kelime de

bulunabilir. Bazı şairler, dünya görüşlerini, hayata, varlığa, olaylara ve insana bakış açılarını çarpıcı bir biçimde veren birtakım kelimelere vurgu yaparlar. Bunlara ‘anahtar kelime’ diyoruz. Mesela Ahmet Hamdi Tanpınar’ın şiirinde ‘rüya’, Ahmet Haşim’in şiirinde ‘akşam’ gibi kelimeler, birer anahtar kelimedir. Şiirin içeriğini genel olarak özetleyen ya da çarpıcı bir biçimde yansıtan anahtar kelime ya da kelimeler belirlenerek şiirin bütünü daha kolay kavranabilir.

b. Ana Örge: ‘Leitmotiv, leitmotif, laytmotif’. Bu, esasında bir operada / müzikli dramda zaman zaman tekrarlanan nağme, ana düşünceyi vurgulayan ögedir. Bir şiirde vurgulanmak istenen duygu ve düşüncenin etkisini artırabilmek için sık sık tekrar edilen çarpıcı ifadeye ‘ana örge’ denir. Ana örgeye ‘nağme-i asliyye’ de denir. Bunun ahenk sağlayıcı unsur olarak kullanılan ifade tekrarlarından farkı, kendisine ahenk sağlama işlevi verilebildiği gibi aynı zamanda temel iletiyi pekiştirme amacına dönük olarak da kullanılmasıdır.

Mesela Ahmet Kutsi Tecer’in ‘Nerdesin?’ şiirinde 2 kez tekrarlanan ‘nerdesin?’ kelimesi, aynı zamanda bir ana örgedir. Aynı şekilde Necip Fazıl’ın “Kaldırımlar” adlı şiirindeki ‘kaldırımlar’ kelimesi de ana örgedir.

İzlekle ilgili ayrıca şu sorular sorulmalıdır: Şiir, izleksel açıdan doyurucu mudur? İzlek, özgün mü yoksa daha önce başka bir şair tarafından üretilmiş bir izleğin üç aşağı beş yukarı tekrarından mı ibarettir?

İzleğe örnek: Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Sanat” şiirinden:

“Yalnız senin gezdiğin bahçede açmaz çiçek,
Bizim diyarımız da binbir baharı saklar!
Kolumuzdan tutarak sen istersen bizi çek,
İncinir düz caddede dağda gezen ayaklar.

Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken
Söylenmemiş bir masal gibi Anadolu’muz.
Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken
Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz.”

Bu şiirde tamamıyla Batı kültür, sanat ve medeniyetine taparcasına hayranlık duyan ve kendi değerlerine yabancı olan kesimle yerli değerlerine bağlı, millî duyarlılığı ve bilinci sağlam, millî sanat, kültür ve medeniyetine sahip kesim arasında beğeni ve dünya görüşü bağlamında bir karşılaştırma yapılır ve milliyetçi duyarlık öncelenir. Bu şiirin konusu ‘sanat’tır.

Bu genel ve ortak konuda pek çok şair birçok şiir yazmıştır. Ancak her şair, bu ortak konuya farklı açılardan yaklaşmıştır, sanat konusunun başka başka boyutlarını ele alıp irdelemiştir. İşte bu farklı ve şaire özel yaklaşım biçimleri, metnin izleğini verir. Faruk Nafiz’in “Sanat” şiirinin izleği şudur: “Sanat, kültür, medeniyet ve insanî değerler, Batıda olduğu gibi bizde de fazlasıyla vardır ve biz, körü körüne Batı hayranlığı yerine kendi yerli ve millî değerlerimize ve insanımıza sahip çıkmalıyız.”

3. DÜŞÜNCE

Buna ‘fikir’, ’fikretme’, ‘tefekkür’, ‘akletme’ de denir. İnsanın bilinci (zihin) ile düşünceye konu olan şey (eşya) arasında bazı ilişkiler kurmaya düşünce denir. İnsan zihninin soyut kavramlar üretmesi ve bunlar arasında irtibatlar kurması, aklî çıkarımlarda bulunması düşünce faaliyetidir. Düşünce, objenin süjede yani dış dünyada yer alan tüm varlık, olay, olgu ve oluşların insan zihninde dikkati çeken yönleriyle yansıması ve algılanan bu malzemenin unsurları arasında bir takım mantıkî bağlar, ilişkiler, irtibatlar kurmaktır.

Düşünce, soyut elemanların toplamıdır. Somut malzemeyi soyut bir ifadeye kavuşturmak, adlandırmak, tanımlamak, analiz ve sentez etmek, tasnif etmek, aralarında bağıntı kurmak ve bir sonuç çıkarmaktır. Düşünce, beynin belli bir sorun üzerinde yoğunlaşmasıdır. Şiirde düşünce malzemesi, olduğu gibi kuru kuruya değil, duyguya dönüştürülerek sunulur. Düşünce, sonuçları itibariyle duygusal bir ifadeye kavuşturularak verilir. Şiirdeki düşünce şaire özgü bireysel midir? Sosyal karakterli midir? İdeoloji kaynaklı mıdır? Millî midir? Dinî midir? Nasıl bir özelliğe sahip olduğu belirlenir.

-Fikir Şiiri: Bazı metinler, fikir ve bilgi şiiri özelliğine sahiptirler. Bunlar, mübalağalı hayallere, süslere, edebî sanatlara, oyunlara, kişisel duygulara olabildiğince az yer veren, salt düşünceleri, bir takım bilgileri sade, çıplak bir üslup içinde ortaya koymayı amaçlayan şiirlerdir. Şiirsel bir değer olan lirizm

azalır. Önemine inanılan büyük davanın telkini esastır. Fikir şiiri, nesre çok yaklaşan bir manzumedir. Bu tür metinlerde fikir unsurunun özgün olması gerekir. Ya fikrin kendisi ya da ele alınışı özgün olmalıdır.

Şair, en azından bilinen bir düşünceyi o güne kadar kimsenin ele almadığı bir bakış açısı ve yaklaşımla işlemelidir. Bu bakımdan şair harc-ı âlem fikir (sagesse) den kaçınmalıdır. Fikirler, çiğ ve ham değil; hazmedilmiş olmalıdır. Kişi, kendi dünyasında iyice içselleştiremediği fikri ve bilgiyi yeterince ortaya koyup yansıtamaz. Koyunun yediği otları süte dönüştürebilmesi kabilinden şair de şiirinde yansıttığı fikri iyice sindirmiş ve bambaşka özgün bir yapıya kavuşturmuş olmalıdır.

-Kültür Şiiri: Fikirlerin işlenişinde kültürel bir birikime yaslanan şiire de ‘kültür şiiri’ diyoruz. Bu tür metinleri kaleme alan ve kendisine ‘dimağî sanatçı’ denilen şair, varlığı, dünyayı, olayları düşünsel bir açıdan görür, kültürel birikime dayanır, benzetmelerinde, çağrışımlarında, imgelerinde gözlem ve izlenimleriyle yetinmeyip felsefe, mitoloji, tarih, din, eski edebiyat gibi bilgisel ve kültürel unsurlardan faydalanır. Fakat şair, kültürel birikimi malzeme olarak kullanırken bunları şiirine en az hissedilecek derecede sindirmeyi ve yedirmeyi başarmalıdır. Bir başka deyişle kültürel unsurlar şiirde birer yama olarak sırıtmamalıdır. Genel olarak Divan şiiri kültür şiiridir. Ayrıca Âsaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz, Sezai Karakoç, Ali Günvar gibi bazı şairler, tasavvuf kültüründen, Divan edebiyatından, İslam tarihinden, Salih Zeki Aktay, eski Yunan mitolojisinden yararlanmışlardır. Şiirlerinde bu kültürel birikimlerden birçok motiflere yer vermişler, göndermelerde bulunmuşlardır.

-Dünya Görüşü: Düşüncenin sistemleşmiş biçimi dünya görüşüdür. Sanatçının dünya görüşü, insanın varoluşu, anlamı, özü, mahiyeti ile ilgili sosyolojik, felsefî, dinî, ideolojik anlamda sistemleşmiş düşüncesi ve tasavvurudur. Şairin, hayat karşısında aldığı tutumu onun dünya görüşünü verir. Hayat karşısında alınan tavırlar da genelde iki türlüdür:

*** Etken Tavır:** Aktif tutum. Şair, hayatta bir davanın gerçekleşmesi için mücadele içindedir. Bir fikrin, bir ideolojinin, bir dinin takipçisidir. İradelidir ve iradesini hayata hâkim kılmaya çalışır. Büyük idealler besler. Atılımcıdır, hayallerini gerçekleştirme savaşımı verir ve onun heyecanını duyar. Kendini olayların akışına bırakmaz, onların üstüne çıkar. Etken tavır, Komünist, İslamcı, Milliyetçi vb. şairlerde olduğu gibi salt sosyal ve siyasi karakterli değildir. Bu tutumun bireysel bir boyutu da vardır. Bireysel anlamda maruz

kaldığı olumsuzlukların üstesinden gelme mücadelesi veren, yılmayan, azmini ve iradesini bırakmayan kişilerin tavrını da bu bağlamda değerlendireceğiz.

**** Edilgen Tavır:** Hayat karşısında hiçbir iddiası olmayan, yenilmiş, konumunu kabullenmiş kişilerin tutumudur. Bunlar, rüzgârda savrulan bir yaprak gibi kendilerini olayların ve hayatın akışına koyuvermişlerdir. Direnme azimleri, ümit içeren mücadeleleri yoktur. Meyus kişilerdir. Yılgınlık, ümitsizlik, yıkılmışlık duygu ve düşüncelerini dillendirirler. Rind şairleri bu bağlamda değerlendireceğiz.

Rind, kayıtsız, laubali, sarhoş, münkir, kalender demek. Beşerî aşkla ilahî aşkı birleştirir, gönül adamıdır, paraya pula, dünya gailesine aldırmaz. Giyimine önem vermez; yalnızca güzele ve güzelliğe gönül bağlar. Hayatı neşe içinde geçirmeyi amaç bilir. Dünya zenginliği, makamı, mevkii ve şöhretine burun kıvırır.

Geleceği düşünmeyip içinde bulunulan anın tadını çıkarmaya bakmaya Batıda Epikür felsefesi, 'epicurianisme', Doğuda ise 'rintlik' denir. Rind, ariftir, kâmildir, dünya nimetlerine karşı hırslı değildir, gönlü manevi zinetlerle süslüdür. O, manevi zevklerle doyar. Allah'ın nimetlerinin farkına ve şuuruna vararak, kâmil gönüllerle sıcak dostluk kurarak hayatın sıkıntı ve ıstıraplarını unutur. Rind, hayatın neşesine ve yaşamaya değer tarafına bakar. Hoşgörü, sevgi ve tevekkülü esas alır. Rind, ölüm karşısında bile istifini bozmayan, şevk içinde hayatın tadını çıkaran insandır. Yahya Kemal, rindin bu tavrını "Rindlerin Akşamı" başlıklı şiirinde çok güzel tasvir etmiştir.

Kaynakça: Mehmet Kaplan, *Doğumunun 100. Yılında Yahya Kemal Beyatlı*, İst. 1984, s.103; Emel Esin'le yapılan bir konuşma, *Türk Edebiyatı Dergisi*, Nisan 1987, s. 28; Adile Ayda, "Yahya Kemal'in Şiir Dünyası III", *Hisar*, Temmuz 197, s.5; Edip Cansever, "Düşüncenin Şiiri", *Yeditepe*, Temmuz 1959; Metin Cengiz, "Kültür ve Şiir I,II", *Şiirin Gücü*, İstanbul 1994; Edip Ayel, "Şiir ve Fikir", *Çınaraltı*, 12 Birincikânun 1942, S.64, s.11; Hilmi Yavuz, "Şiir ve Düşünce", *Zaman*, 15.01.2003; "Necip Fazıl ve Düşünce Şiiri", *Zaman*, 22.01.2003.

Bilgi aktarımına; felsefe, hikmet, düşünce üretimine ya da hazır düşünceleri dillendirmeye, düşünsel yaklaşım sergilemeye dayalı olan düşünce şiiri türü, kendi içinde şu

başlıklar altında değerlendirilir:

a. DOĞACIL ŞİİR

Doğacıl şiir, yaşama biçimine ve mekâna düşünsel, felsefî bir yaklaşımı içerir. Bu şiir türüne yaygın olarak ‘Pastoral şiir’ denir. Latincede ‘pastoralis’ (çobanlara dair) sözünden gelen ‘Pastoral’ kelimesi, Fransızca olup Türkçede ‘doğacıl’, ‘kırsal’, ‘çobanıl’ kelimeleriyle karşılanmıştır. Batılılar, pastoral türdeki şiirlere genel olarak ‘Le genre pastoral’ adını vermişlerdir.

Pastoral şiir için Fransızcada ‘idylle’, ‘poeme bucolique’, ‘poesie pastorale’, Almancada ‘Idylle’, İngilizcede ‘idyll’, ‘bucolic poetry’ terimleri kullanılmıştır. Ayrıca özellikle İlkçağda ‘sığırtmaç’ anlamında Yunanca ‘boukolos’ kelimesinden ‘bucolique’ terimini de kullanmışlardır. Fransızcada ‘bucolique’, ‘kır şiiri’ anlamına gelir. Türk edebiyatında bu tür için önceleri ‘eş'âr-ı râiyâne’, ‘rûstâ'î edebiyyât’ terimleri, daha sonraları da ‘tabiat edebiyatı’, ‘doğa edebiyatı’, ‘pastoral edebiyat’, ‘çobanıl şiir’ gibi terimler önerilmiştir. Ancak bizce kullanılması gereken terim, ‘doğacıl şiir’ olmalıdır.

Doğacıl edebiyat, özel anlamıyla sade, saf, temiz, güzelliklerle dolu, sakin kırsal hayata, çoban ve köylü yaşantılarına yer veren, bunları sevdirmeyi amaçlayan; genel anlamda ise tabiata eğilimi ifade eden bir edebiyattır. Bir anlamda şehirde yaşayanların kente özgü bunaltılardan kurtulmak için kırsal özlemlerinin ürünüdür.

Şehrin karmaşasından, gürültü ve kirliliklerinden, ihtiyaçların ve kullanılan eşyaların boğucu kuşatıcılığından, tabii ortamla insan fıtratının bağının kopmasından, sentetik bir yaşantıdan, insanlar arası ilişkilerin yozluğundan, sahteliklerden, suniliklerden bunalan insanlar, tabiatın dertsiz tasasız, hür, sade, tabii, temiz, sessiz, dingin ortamını özlerler. Gündelik hayatlarını sürdürebilmek için çok fazla şeye ihtiyaç duyurmayan sade tabiat yaşantısına olan eğilimlerini de şiir, hikâye, roman, tiyatro, seyahat, mektup, hatıra gibi edebî türler içinde dile getirirler. İşte bu tür eserlerin toplamına genel olarak ‘doğacıl edebiyat’ denir.

Bu edebiyatın Batıda iki türü vardır: İdil ve eglog.

İdil (ıdylle): Kelimenin aslı Fransızca ‘idylle’ dir. Yunanca karşılığı ‘eidylion’ olup anlamı ‘küçük tablo’dur. Latince karşılığı ise ‘ıdilliume’dir. İdil, ince, hassas duygu ve duyarlıkları ifade eden statik tablo ve resimlere denir. Genellikle tabiat, kır tasvirlerinden ibarettir. Hareket ve fiil unsurunu barındırmaz. Daha çok aşk konusunun işlendiği doğacıl metinlere idil denir.

Buna Batıdan Bernardin de Saint-Pierre'in *Paul İle Virginie* romanını örnek olarak verebiliriz. Türk edebiyatında ise Hasan İzzettin Dinamo, "Türkiye İdilleri" genel başlığı altında pek çok idil yazmıştır.

Eglog (eglogue): Kelimenin aslı Fransızca 'eglogue'dur. İlkçağ Batı edebiyatında çobanlar arası diyaloglardan oluşan kır piyes ve şiirlerine denir. Eglog, daha çok idil gibi durağan değil; hareketli piyes anlamını taşır. Bu türün öncüleri arasında eski Yunan şairi Siraguza'da yaşamış olan Theocritus (Theokritos-M.Ö.280) bulunur. Eserini gerçek çoban kişilikleri üzerine bina etmiştir. Theokritos'un kırsal kesim insanlarının ve çobanların mutlu yaşantılarına imrenme duygularını ve tabiatın güzelliklerini kendi kendine ve karşılıklı konuşma tarzlarında yazmasıyla doğacıl şiir doğmuştur. Doğacıl şiire 'bukolik şiir' (sığırtmaç, çoban şiiri) de denir. Theokritos'un şiirleri S. Sinanoğlu tarafından *Yunan Çoban Şiirleri* (1949) adı altında çevrilerek yayımlanmıştır.

Doğacıl şiirin ikinci önemli ismi olarak Latin Şairi Vergilius (M.Ö.70-19)'u saymak gerekir. Fransız şairi Pierre de Ronsard (1524-1585)'ın *Eglogalar* (7 kısım 1560, 1564, 1567) kitabındaki şiirleri de bu türe girmektedir. Ayrıca Spenser (1552-1599)'in *The Shepheardes Calender* (*Çobanın Takvimi*) adlı uzun şiiri de önemli bir doğacıl metindir.

Aydınlanma çağı denilen 18. yüzyılda bilime, teknolojiye, akla verilen aşırı önem sonucu rasyonalizm, pozitivizm topluma egemen olmaya başlamıştı. İnsanın salt maddî ihtiyaçlarına yönelik bu anlayış, ruhsal ve manevi boyutun ihmal edilmesine sebep olmuştu. 1749'da Dijon Akademisi, "Bilimlerle sanatların diriltilip ilerlemesi, ahlakımızın düzelmesine yardım etmiş midir?" sorusu etrafında bir yarışma açar. "Şehirde yaşayanlar mutsuz, kırda yaşayanlar mutlu" tezine sahip ve pre-romantiklerin üstadı olan Jean Jack Rousseau, bu soruya verdiği "insan iyiydi onu kötü eden uygarlıktır" cevabıyla yarışma ödülünü kazanır.

Rousseau, bu nutkunda (1750) medeniyetin, ilimlerin, sanatların boş şeyler olduğunu, bunların insanları gerçek kişiliğinden, fıtratından, mutluluğundan uzaklaştırdığını iddia eder. Ona göre sanat, insanın tavır ve hareketlerini kalıplara sokmuş, kural ve ilkelere bağlamış duygularına suni bir ifade vermiştir. Medeniyet insanlar için yeni korkular, kaygılar, sorunlar, gerçek dışı suni tavırlar üretmiştir. İnsanları hep nezaket icapları, kibarlık zaruretleri içinde bırakmış, âdetlere, usullere uymaya zorlamıştır. Kimse olduğu gibi görünmeye cesaret edemez olmuştur. Rousseau, ilkçağların sadeliğini

hasretle anar.

Doğacıl edebiyatın gelişmesinde Romantizm akımının etkisi büyük olmuştur. Romantikler, siyasi ve sosyal hayatın bunaltıcı havasından bıkıp yılgınlığa düştüklerinde teselliyi tabiatın sessiz, asude, rahat, gürültüsüz ortamında ya da tarihin nostaljik atmosferinde aramaya başladılar.

Özellikle 19. yüzyıldan itibaren Batı edebiyatında tabiata değişik bir gözle bakılmaya başlanmıştır. O zamana kadar tabiat, çirkinlikler, intizamsızlıklar ve rastgeleliklerin toplandığı dağınık bir yer olarak algılanıyor ve değer verilmiyordu. Hele edebiyata konu edilmesi çok gereksiz ve anlamsız bulunuyordu. Ancak medeniyetin, teknolojik yaşantının, makinenin bunalttığı insanlar, zamanla tabiatın doğal ortamının verdiği huzuru, dinginliği özlemeye başladılar. Türk edebiyatında doğacıl şiiri ana hatlarıyla şöyle ortaya koyabiliriz:

Eski Türk Edebiyatında: Türk Halk edebiyatına tabiat, metafizik, mistik, tasavvufi simgeleştirmelere pek fazla itibar etmeden görünen, çıplak hâliyle yani olanca doğallığıyla girer. Halk şairi, tabiatı beş duyusuyla algıladığı biçimiyle candan, samimi olarak, kendini onunla özdeş sayarak konu edinir. Türk halk edebiyatında doğacıl edebiyat için çok zengin bir malzeme bulmak mümkünken; Klasik Türk edebiyatında doğacıl unsurlar daha çok kasidelerin "Bahâriyye" ve "Rebîiyye" bölümlerinde yer almaktadır. Ancak bunlara tam anlamıyla doğacıl şiir diyemiyoruz.

Divan şairi, tabiatı genellikle tasavvufi dünya görüşünün verileriyle yorumlamaya ve ona öyle bakmaya çalışmıştır. Her şeyden önce tabiat, onun için, Allah'ın birçok isim, sıfat ve fiillerinin tecelli ettiği yerdir. Ayrıca gül, servi, çınar, ay, güneş, bülbül gibi tabiatın her bir unsuru, divan şairi için mazmun oluşturma aracıdır. Tabiat, ilahî isimlerin tecelli yeri olduğu için onun ideleri de ilahî özleri taşır. Yani mülk olan tabiat, ilahîlik, manevilik anlamında melekûttur.

O bakımdan tabiat, ruhsuz, katı, somut maddeler âlemi değildir. Divan şairi tabiata teşhis-intak sanatıyla kişilik kazandırarak onunla daha sıcak bir ilişki kurmaya çalışır. Dolayısıyla tabiat, divan şairi için tasavvufi dünya görüşünü ifade etmede, beşerî ve ilahî aşkını terennüm etmede zengin çağrışımlara imkân sağlayan simgeler ve mazmunlar âlemidir. Ancak Nedim gibi daha çok beşerî duyguları konu edinen şiirler yazan bazı şairlerde tabiat, maddî ve dünyevî anlamda içinde zevk alınan bir güzel ortam ve tensel hazların gerçekleşme alanı olarak görülür.

Yeni Türk Edebiyatında: Türk edebiyatında doğacıl şiir, asıl ve ilk olarak Tanzimat döneminde başlamıştır ve günümüze kadar da örnekleri verilegelmektedir. Dolayısıyla bizde doğacıl şiir, yeni Türk edebiyatı devresine özgü bir türdür. Tanzimat döneminde Abdülhak Hâmid'in *Sahra* (1879) adlı eseri ilk ciddî doğacıl metindir. Bunun yanında Muallim Naci ve Recaizade Mahmut Ekrem gibi bazı şairlerin birkaç şiiri bulunmaktadır.

İkinci Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatında ise doğacıl nitelikli şiirler artmaya başlar. Bu, belki de dönemin getirdiği sosyal ve siyasi nitelikli şiir yazmanın riskli olduğu bir ortamın sonucudur. Belki de şairlerin mizaçlarının doğacıl metin yazmaya elverişli oluşlarındandır. Servet-i Fünuncular, doğacıl şiirlere 'eş'âr-ı râiyâne' (çoban şiirleri) dediler. Tevfik Fikret, daha çok tablo altı şiirlerinde tabiat güzelliklerini ve insana verdiği huzuru dile getirmiştir. İkinci Meşrutiyet döneminde de bu türde bazı örneklere rastlanmaktadır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yaygınlık kazanan memleket edebiyatı anlayışına uygun olarak, aydınların ilgisini taşraya çekmek amacıyla özellikle hececi şairler tarafından Anadolu köylerinin ve tabiatının güzelliğini anlatan pek çok şiir yazılmıştır. Ahmet Kutsi Tecer, Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Ömer Bedreddin Uşaklı gibi şairlerin bu türde birçok ürünü bulunmaktadır.

Cumhuriyet döneminde daha sonraki yıllarda doğacıl şiire ağırlık veren şairlerin başında Oktay Rıfat'ı görüyoruz. O, *Şiirler* (1969), *Çobanıl Şiirler* (1976), Bir *Cigara İçimi* (1979) ve *Elifli* (1980) kitaplarında bu türe ilişkin metinler vermiştir. Bir diğer örnek de Hasan İzzettin Dinamo'nun *Çoban Şiirleri* (1982)'dir.

Türk şiirinde doğacıl şiir birkaç boyutuyla ele alınmıştır:

Kır-Kent Karşıtlığına Dayalı Medeniyet Eleştirisi: Doğacıl türün temelinde insanların kent hayatıyla birlikte kırsal olandan, ilkel, saf ve tabii olandan uzaklaşması, giderek kendine, fıtratına yabancılaşması yatar. Dışardan üretilmiş kurallar, kanunlar, sistemler ve âdetlerle kuşatılan insanın bambaşka suni bir şekil aldığı, bunun sonucu olarak da huzursuz olduğu, tekrar eski saadetine kavuşmak istiyorsa insan elinin kirletmediği ve suni olarak biçimlendirmediği saf tabiata dönmesi gerektiği tezi üzerinde durulur.

Çoban Tipi: Çoğu şair, doğacıl duyarlıklarını şiirlerine çoban tipini konu edinerek dile getirmeye çalışırlar. Genellikle çobanı olumlu bir tip olarak çizerler ve onu özenilesi bir hayata sahip, mutlu, huzurlu, dertsiz tasasız, gailesiz bir kişi olarak sunarlar. Çoban tipi bir bakıma kentin ağır ve

bunalımlı işlerinde çalışan, büyük zorluklar, mücadeleler içinde bulunan kentli çalışan erkek tipinin karşıtı olarak alınır. Bu tür metinlerde ‘kentli insan, yoğun yaşayan, mutsuz ve streslidir, kırsala özgü çoban tipi ise mutlu, sade ve saf bir hayata sahiptir’ tezi işlenir.

Köylü Kızı Tipi: Çoban tipinde olduğu gibi örnek tutulan, kendisine iyilikler, saf güzellikler, mutluluklar izafe edilen bir başka kırsal insan tipi köylü kızıdır. Bu da genellikle şehir kadınlarına ya da sosyete yaşantısına müptela ve bu yüzden mutsuz olmuş, eşlerini de madde, para, eşya, süs püs yüzünden mutsuz etmiş kent kadınlarına karşı çıkarılan saf, temiz, yalın bir köylü güzeli tipidir. Kentli kadın, medeniyetin gereği olarak güzelleşmek, bakımlı yaşamak ve sosyal faaliyetlerde rol alabilmek için süs ve giyim eşyası gibi pek çok ihtiyaçlar ve zaruretler altında kıvranmakta ve böylece hem kendileri hem de kocaları bunalmaktadır.

Ayrıca üstlerinde eğreti duran süsler, boyalar ve adab-ı muaşeret gereği olarak uyulmak zorunda kalınan kurallara bağlı davranış biçimleri, kentli kadını çoğu zaman doğallığından uzaklaştırmaktadır. Buna karşın köylü kızının süs eşyasına, giyime vs. ihtiyaç duymadan mevcut imkânlarla yetinen olanca sadeliği öne çıkarılır. Davranışlarındaki serbestlik, çok fazla kurala bağlı kalmamak ve kişiliğindeki saflık, onu doğal bir konumda tutmakta ve böylece özenilen bir tip olarak sunulmaktadır.

Doğacıl şiire örnek: Recaizade Mahmut Ekrem’in "Çoban" adlı şiirinden:

Çobanın hâline hased ki odur
Fârığ-i în ü ân u bûd u ne-bûd.
Ona ömründe olmamış meşhûd,
Menba-ı derd-i lâ-yuad ki odur
Şehirlerde bizim taayyüşümüz.

Doğmadan âftâb olur bîdâr
Hâb-ı nûşîn-i istirâhatten
Kesbedip manevî ibâdetten
Yüreği inbisât ü zevk u mesârr
Bir hevesle kıyâm eder işine.

Yer içer tâze sütle tâze balı
Hele memnûndur iştihâsından
Hazzedip mandıra havâsından

Ne konak ârzû eder ne yalı
Belki geçmez cinân da fikrinden

Günümüz Türkçesiyle karşılığı:

Şundan bundan, varından yoğundan uzak olan, bunlarla ilgisi olamayan çobanın haline hased (ederim). Şehirlerde bizim hayat tarzımız olan sayısız dert kaynağına o, ömründe şahit olmamış.

Tatlı istirahat uykusundan daha güneş doğmadan uyanır. Manevi ibadetten yüreği ferahlık, zevk ve sevinçler kazanıp bir hevesle işine girişir.

Taze sütle taze balı yer içer. Hele iştahından çok memnundur. Mandıra havasından hazzedip ne konak arzu eder ne yalı. Belki aklından cennetler de geçmez.

Kaynakça: Nurullah Çetin, "Türk Edebiyatında Pastoral Şiir", *Türk Dili*, Aralık 2001.

b. HİKEMÎ ŞİİR

Hakîmane şiir. Bilgelik şiiri. Tefekkür şiiri. Felsefe ve hikmet, kimi zaman aynı anlamda kullanılmış, kimi zaman da felsefe, İslam vahyinden bağımsız, salt beşer düşünce üretimini, hikmet de İslam'a bağlı düşünce biçimini karşılamıştır. Hikmeti Yunan ve Batı felsefesinden ayırmak için kimi alimler, İslam hikmetine 'hikmet-i hakikiyye' ya da 'hikmet-i İslamiyye' adını vermişlerdir. Dolayısıyla İslam hikmeti *Kur'an*, hadis, tasavvuf, kelam, fıkıh gibi bilgi ve kültür birikiminden beslenmektedir. Felsefe ise eski Yunan ve diğer Batılı filozofların görüşlerine ve yaklaşım biçimlerine dayanır.

Bu bağlamda hikemî/felsefî şiir, varlığın, dünyanın, insanın niçin yaratıldığı, hayatın amacının ne olduğu, zaman ve mekânın anlamı, ölümün ve sonrasının neliği, olayların, musibetlerin, kötülüklerin, hastalıkların asıl sebebinin ne olduğu, insanın mahiyeti, yaratılış ve yaratıcı gibi konuları felsefî/hikemî planda irdeleyen, sosyal sorunların esrarına vakıf olmaya çalışan metinlere denir.

Şair, zekâsıyla, derinlikli sezgi gücüyle, aklıyla ve ilmiyle sıradan insanların göremeyeceği bazı hakikatlara ulaşma, anlam verme, yorumlama ve olayların iç yüzünü görme gücüne sahiptir. Bu tür metinler, okuyucuyu tefekküre yöneltir, düşündürür. Hikmet ve hakikat unsuru önceliklidir, söz ve anlam sanatları ve lirizm belki daha geri planda kalabilir.

Şiirin tamamı olabildiği gibi bir bölümü de bu konuda yazılmış olabilir. Burada şairin önceden başkaları tarafından ortaya konmuş belli bir hikmet

düşüncesine mi dayandığı yoksa kendine özgü hikemî bir yaklaşım mı geliştirdiği tespit edilmelidir.

İran edebiyatında Şevket-i Buhârî ve Sâib-i Tebrîzî gibi şairler, bu konuda şiir yazmakla ünlü olmuşlardır. Türk edebiyatında nasihatname, pendname, siyasetname gibi türlerde ve rubai, terkib-i bend, terci-i bend gibi nazım şekilleriyle yazılmış pek çok şiir, hakîmane şiir tarzına ait metinler olarak değerlendirilebilir.

Türk edebiyatında bu tarzda yazmış belli başlı şairler şunlardır: Yunus Emre, Mevlâna, Necâtî, Fuzulî, Bağdatlı Rûhî, Nâbî, Sâbit, Seyyid Vehbî, Tarihçi Râşid, Arpaemînizade Sâmî, Çelebizâde Asım, Antakyalı Münîf, Diyârbekirli Hâmî, Koca Râgıp Paşa, Haşmet, Fıtnat Hanım, Sünbülzâde Vehbî, Sürûrî, Keçecizâde İzzet Mollâ, Ziyâ Paşa, Muallim Naci, Hersekli Arif Hikmet, Âkif Paşa. Bu tarz şiir yazmada Nâbî, önemli ve belirgin bir yere sahip olduğu için buna ‘Nâbî Mektebi’ de denir.

Metafizik şiir de bir hikmet arayışıdır. Yunan filozofu Aristoteles’in geleneksel felsefesinde esas uğraşı alanı metafiziktir. Mutlak hakikatı araştırmaya dayanan metafizik, deneylere bağlı kalmadan; belki de deneylerin sınırları ötesine taşarak aklın, varlıkların gerçek yapısı, madde, hayat, ruh ve Allah’ın varlığı konularında serbestçe faaliyet yapmasını öngörür. Metafizik, duygulara değil akla dayalı hakikat bilgisidir.

‘Felsefî şiir’ terimini de bu bağlam içinde değerlendiriyoruz. Bu tür metinler, İslam inanış ve düşünüş sisteminden ayrı olarak eski Yunan ve Batı felsefesine dayalı seküler düşünme biçimini içermektedirler. Tevfik Fikret, Abdullah Cevdet gibi şairlerin kimi şiirleri buna örnek olarak verilebilir.

Hikemî şiire örnek: Kemal’in bir kıtası:

Kimse takdîr edemez âlemde
Kendi mahiyetini re’yiyle
Münferid vâsıta-i rü’yet iken
Göremez kendisini dîde bile.

Günümüz Türkçesiyle karşılığı:

Kimse bu dünyada kendi mahiyetini kendi görüşüyle takdir edemez. Sadece bir görme aracı olduğu hâlde göz bile kendisini göremez.

Kaynakça: Hüseyin Yorulmaz, *Divan Edebiyatında Nâbî Ekolü*, İstanbul 1996; H. Fethi Gözler, *Edebiyatımızdaki Dinî, Tasavvufi ve Hikmetli Manzum Sözlerden Bir Demet*, Ankara 1989; Mine Mengi, *Divan Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî,*

Ankara 1987; Rıdvan Canım, “Pendnameler ve Türk Edebiyatında Benzer Nitelikli Öğüt Kitapları”, *19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Samsun, Aralık 1988, S.3, s.153-159; İ. Hilmi Soykut, *Açıklamalarıyla XII. yy’dan XX. yy.’a Kadar Türk Şiirinde Tasavvuf Hikmet ve Felsefeyle Dolu Unutulmaz Mısralar* (1968); Mahmut Kaplan, “Divan Şiirinden Hikemî Beyitler”, *Divan Şiirinin Kıyısında*, Ankara 2003, s.95.

c. MİSTİK ŞİİR

Genelde mistisizm, insanın kendisini üstün, seçkin, tapılası ve değerli niteliklere sahip olduğuna inanılan yüce bir varlıkta, düşüncede ya da kavramda bütünüyle eritmesi, onda yok olması, kendini tamamıyla ona vermesi hâlidir. Bu, ruhen yücelmek için kendini feda etmeyi içerir. Hristiyanlık kaynaklı mistisizm, Allah’ı sezgi yoluyla kavrayarak ona ulaşmaktır. Mistisizm, bir varlığı, olguyu, olayı, durumu fiziksel ve aklî kanun ve ilkelerle değil, soyut derinlikleri, iç yüzleri, manevi özleri ile açıklamak ve onların işaret ettikleri, simgesel olarak belirttikleri sırları keşfetmektir. Varlığın özü ile insan ruhu arasında birebir ilişki, bütünlük ve özdeşlik kurmak ve kişinin varlığını madde ötesinde gerçekleştirmesidir.

İslam mistisizmi fenâfillâh; yani mutasavvıfın kendini Allah’ta yok etmesi, kendi iradesini Allah’ın iradesinde eritmesidir. Mutasavvıf, ruhen, kalben yücelmek için kendi varlığını mutlak üstün varlık olarak tanıdığı Allah’ta yok etmeye çalışır. Dolayısıyla İslam mistisizmine tasavvuf denir. Hayatını bir ideoloji uğruna vakfeden, onun için ölüme bile giden kişi de ideoloji mistiği olur.

Aynı şekilde sevgilisine tapar derecede bağlı olan, karasevdaya tutulup deli divane olan, yemeden içmeden kesilip her anını sevgilisini düşünmekle geçiren, kendi varlığını sevgilisinin varlığında yok eden kişi de aşk mistiği olmuştur. Buna örnek olarak Ahmet Muhip Dıranas’ın “Yaz Gecesi” şiirini verebilirz:

Göründün yine bu yaz gecesinde
Yer gök, sularında güldüğün havuz.
Kelebek gibi uçmada ruhumuz
Barış dolu bu yıldız bahçesinde.
Ah, umutsuzlukta buluştuğumuz
Bu gece ve bu orman aşka mahsus
Ve biz sanki dünyalar öncesinde
Gibi… Dumanlarda, uçkun, vücutsuz.

Bilime tapan, her şeyi bilimden bekleyen, bilime ilahî bir güç atfeden kişi de bilim mistiği olur.

İslam mistisizmi, dinin sınırları içinde kalan, ancak dışsal kayıt ve şartları aşan psikolojik ve metafizik yaşayış tarzıdır. Mistik şair, ilahî aşkla beşerî aşkı karışık olarak veren ve özellikle beşerî aşka ait sembollerle ilahî aşkı kasteden şiirdir. Mutasavvıflar, veliler, beş duyunun ötesindeki mutlak gerçeği yakalamaya çalışan kişiler, görünen varlık ötesi görünmeyen ilahî hakikatleri hissedip yaşıyorlar ve onların zevkini şiir şeklinde terennüm ediyorlardı.

Onların kalbî duyarlılıkları zengindir. Varlığı, eşyayı daha farklı açılardan görürler ve görülenleri başka şekillerde gösterirler. Bütünü, tümeli ve aşkın olanı yakalamaya çalışırlar ve mutlak gerçeği ararlar. Gizlinin, ulaşılamayanın peşindedirler. Kozmik âlemin estetiğini yakalamak amacındadırlar. Kendilerinden geçerler ve kelimeler yetersiz kaldığından duyduklarının tümünü ifade edemezler. Yaşadıkları soyut güzelliklerin coşkusu içindedirler.

Mevlâna, Yunus Emre, Fuzûlî, Şeyh Galip, Âsaf Halet Çelebi, Necip Fazıl, Sezai Karakoç, Ali Günvar gibi şairlerin kimi metinleri mistik şiir örneğidirler.

Örnek: Ali Günvar'ın "Hayy" şiiri:

pîrim

rahmet

gizinin karşılığından geliyorsun,
avcunda serin duyguların yazgısı..
akşam,
gülgûn gemiler kuytularımdan geçiyorken,
savrulsa sesin,
şarkılarım çiyleniyor.

şeh/râyinlere aşkın pusu kurmuş...
menevişler/ ansızlığa baskın veriyor.
solgun erincim

çıkmış, gülüyor, penceremin can kafesinden.

“rabbim”, diyorum,
gönlümü hep sen çeliyorsun;
rüzgâr yeniden kurtuluyor gergilerinden...

pîrim

ey sezgilerin sürdüğü iklim,
beni kurtar
can yusufumun düştüğü kesret kuyusundan,
yâr,
şimdi hüzün bahçelerinden esiyor yel.
lâldir bu fakir.
şerh-i recâdır bu serencâm.

Kaynakça: Selahattin Batu, ”Şiir ve Mistisizm”, *Hisar*, Ağustos 1966, S.32, s.7; *Hisar*, Eylül 1966, S.3; Orhan Okay, *Silik Fotoğraflar*, İstanbul 2001, s.134.

ç. İDEOLOJİK ŞİİR

Buna ‘politik şiir’, ‘siyasal şiir’, ‘poéme politique’ de denir. Bu tür metinlerde şair, daha çok başkaları tarafından önceden belirlenmiş ideolojik yaklaşımları, görüş ve değerlendiriş biçimlerini yansıtır. Şiirinde kendi bireyselliği, öznel duyguları ve ruhsal durumları en aza indirgenmiştir ve açık bildiriler sunup sloganlara yer verir. Bireysel değil toplumsal coşkuyu öne çıkarır. Hep toplumsal kurtuluş umudunu diri tutmaya çalışır. Bu tür metinlerde ağırlıklı değer ‘propaganda’dır. İdeolojik şiirlerde başarılı olunmak isteniyorsa düşünce, okuyucuya dayatılmamalı ve rahatsız etmeyecek şekilde telkin edilmelidir. Şiirde zorlama ve dayatmaya, sert propagandaya dayalı fikir, faydadan çok ters etki yapar.

Bu bağlamda sosyal şiirden de söz edilebilir. Bu, şairin kendi bireysel dünyası yerine topluluğun sorunlarına, özelliklerine ya da görüntülerine yer verdiği şiirdir. Topluma yönelen şair, içinde bulunduğu sosyal ve siyasi olay ve durumlarla yüzleşmeyi seviyor demektir. Kimileri saf şiir anlayışının karşıtı olarak ‘hakîkî şiir’ terimini ortaya atmışlardır. Bununla, gerçek yaşantıların, yaşanmış tecrübelerin ifadesi olan hakiki hayatı yansıtan şiir kastediliyor.

Sosyal gerçekçi şiirden ise genellikle bir düşünceye ve ideolojiye bağlı

kalınarak halkın çektiği sıkıntılara, sefalet sahnelerine değinen, kimi zaman çözüm gösteren, tüm insanlığın mutlu olacağı güzel bir geleceğe, bir ütopyaya yer veren metinler anlaşılır.

Bunun kesin ve belli bir ideolojiye yaslanan şekli ise ‘Sosyal Realizm’ (Realisme Sosialiste) diye de bilinen Sosyalist gerçekçi şiirdir. Marksizme, Sosyalizme, Materyalizme bağlı bir sanat akımı olan bu şiir, daha çok köylü ve işçi sınıfının ezildiği izleğine ağırlık verir. Toplumsal yaşantıyı olduğu gibi tasvir etmek, sosyal sorunlara yer vermek, bunların çözümü için Marksist ideolojinin tek çözüm yolu olduğunu göstermek ister. Bir sınıf edebiyatıdır. İnsanlığı ve toplumu maddî etkenlerle, ekonomik şartlarla açıklamaya çalışır.

Marksist ideolojiyi temel alan bu şiir anlayışı, bizde ağırlıklı olarak Nazım Hikmet’le başladı ve 1960 sonrası dönemde yaygınlaştı. Vietnam, Küba, Şili, Afrika gibi ülke ve bölgelerdeki sorunlar, Marksist, Sosyalist mücadeleler bağlamında sıkça gündeme getirilirken bu kanalla Türkiye’de de Sosyalist gerçekçi şiirle bir Marksist ihtilal ortamı oluşturulmak isteniyordu.

İdeolojik şiir, Marksist ideolojiyle sınırlı değildir. Türk edebiyatında Marksist ideolojiye uygun metinler olduğu gibi İslamcı ideoloji doğrultusunda şiirler de vardır. Her iki ideoloji bağlılarının çok zayıf metinleri olduğu gibi estetik ve fikrî açıdan güçlü ürünleri de var. İslamcı ideolojinin en güçlü ve başarılı şairlerinden biri de İsmet Özel’dir ve buraya örnek olarak onun “Propaganda” adlı şiirinden bir bölüm alıyoruz:

Köleler gördüm, karavaşlar
hayaları burulmuş bir adamın ayaklarını yıkamaktalardı
artık kelimeleri kalmamış fiyatları sormaktan
saçları taranılmaktan usanmışlar

sinemalara saklanıyorlar kışın
yaz olunca denizin yalayışlarına
kaldırımlarda demokrat
otobüslerde dindar
geceyi
saatlerine bakarak anlıyorlar
ve sabah
gökyüzünün karnını gerdiği zaman
dağların kokusundan fabrikalar
acıkınca
Köleler!
gözleri camekânlarda.
Silâhları gördüm
namlusu akla çevrilmiş sahra topları
mürekkebin utandığını gördüm basılı kâğıtlarda

Kaynakça: "Sosyal Realizmin Mahiyeti", *Hisar*, Kasım 1954, S.55, s.10; Aralık 1954, S.56, s.6; Metin Cengiz, "Politik Şiir", *Şiirin Gücü*, İstanbul 1994; Asım Bezirci, *Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat*, İstanbul 1992; Tekin Sönmez, "Toplumcu Şiirimiz Üstüne Notlar", *Yansıma*, Haziran 1973, S.18, s.72.

d. ÖĞRETİCİ ŞİİR

Fikir şiirinin en alt ve basit düzeydeki boyutunu 'öğretici şiir' oluşturur. Öğretici şiire 'didaktik şiir', 'ta'lîmî şiir' de denir. Manzum olarak kaleme alınan bu tür metinlerde amaç, okuyucuya bazı bilgileri öğretmek, gündelik hayatta işine yarayacak bilgiler vermek, ahlaki nasihatlerde bulunmak, okuyucunun ders çıkarmasını ve öğüt almasını sağlamaktır. Nesirde yer alması gereken düşünceler manzum olarak ortaya konulur. Bu tür metinlerde tek değer

“fayda”dır. Dışardan alınmış hazır fikirler sunulur.

Klasik Türk edebiyatında bazı Arapça ve Farsça sözlükler manzum olarak kaleme alınmıştı. Nasihatnameleri, manzum hikâyeleri ve fablları da bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

Bu türün başlıca örnekleri: Yusuf Hâs Hâcib’in *Kutadgu Bilig*’i, Yunus Emre’nin *Risâletü’n-Nushiyye*’si, Nâbî’nin *Hayriyye*’si, Sümbülzâde Vehbî’nin *Lutfiyye*’si, Tevfik Fikret’in *Şermin*’idir.

Örnek metin olarak İsmail Safa’nın “Oğlum İlhâmî’nin Târih-i Vilâdeti” adlı şiirinden bir bölüm alıyoruz:

Bilmeden âleme gelip gitme,
İlme hasreyle sa’y u ikdâmı;

Dalma oğlum sefâhete zinhâr,
Çeşm-i ibretle gör mey-âşâmı.

Kadrini bil hayâtının şimdi,
Böyle geçmez şebâb hengâmı.

Hayyir-i nâs bir civân-mert ol,
Sana muhtâc olanlara hâmî.

Hükm-i vicdâna ittibâ eyle,
Eyle takdîs Dîn-i İslamı:

Hîn-i gaybûbetinde yâd ettir
Doğduğun günde aldığın nâmı...

Günümüz Türkçesiyle karşılığı:

Bilmeden bu dünyaya gelip gitme, bütün gayretini, çalışıp çabalamanı ilim öğrenmeye ayır.

Oğlum! şarap içicileri ibret gözüyle gör de sakın sefahete dalma.

Gençlik zamanı böyle geçmez. Şimdi hayatının değerini bil.

İnsanlara iyilik eden temiz, asil, cömert bir adam ol ve sana muhtaç olanları himaye et.

Vicdanının hükmüne uy ve İslam dinini mukaddes bil.

Doğduğun gün aldığın ismi, bu dünyadan gittikten sonra da andır, insanların seni her zaman hayırla anmalarını sağla.

Güncel şiirleri de bir yönüyle öğretici şiir bağlamında değerlendirmek gerekir. Bu, şairin içinde yaşadığı zamana ilişkin ve henüz tarih olmamış güncel konulara yer verdiği şiir türüdür. Şair, günün önemli ve dikkate değer olaylarını ve konularını şiire dökme isteği duyar. Bu tür metinleri yaşadığı zamana, gününe tanıklık etmek isteğiyle biraz da günce havasıyla kaleme alır.

Bunların bir kısmının ömrü kısadır, genel ve evrensel nitelikli değildir. Mehmet Âkif'in, Mehmet Emin'in bazı güncel şiirleri vardır. Yaşar Nabi Nayır'ın bekçiler, madenciler, balıkçılar, dilenciler, arabacılarla ilgili şiirleri de birer güncel şiir metnidir. Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Kemal Özer de bu şiir türünün belirgin örneklerini vermiştir. Güncel şiirlerin bir kısmı her ne kadar o zamana ilişkin ise de çoğu güncelden yola çıkarak evrensele ulaşma amacındadır. Güncel konular, şairin evrensel nitelikli iletilerini sunmak için bir araçtır.

Örnek: Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "Hiroşima" şiirinden:

Önce bir bulut yükseldi
Yerden göğe doğru
Ben gördüm
Akahito gördü
Yuhara gördü
Hisaki gördü
Yaşayanların hepsi gördüler
Şimdi yaşayanlar diyorum
Oysa ben kaldım
Onlar öldüler

Kaynakça: Cahit Sıtkı Tarancı, "Sözde Şairler", *Yazılar*, İstanbul 1995.

4. OLAY

Kimi şiirlerde geçmişte olup bitmiş ve yaşanmış bazı olaylara, hikâyelere yer verilir. Mehmet Celâl bu tür şiirlere "mebnî ale'l-hikâye" der. Olay temelli şiirin iki türü var:

Bazı şiirlerde başı sonu belli hikâyeler, olduğu gibi anekdot hâlinde

aktarılır ki bu tür metinler şiirsel bağlamda zayıftırlar. Bunlara ‘manzum hikâye’ diyoruz. Mehmet Âkif’in “Kocakarı ile Ömer” adlı metni bu türden bir manzum hikâyedir. Tevfik Fikret, Mehmet Emin, Nazım Hikmet gibi şairler de birçok manzum hikâyeler yazmışlardır.

Burada tarihsel bir olay hemen hemen olduğu gibi aktarılmış ve okuyucunun bundan ders alması istenmiştir. Bu tür metinlerde tahkiye üslubu kullanılır. Yani şiirsel öyküleme tekniği. Bunda geçmiş zaman kipi kullanılır. Olay anlatma unsuru aslında nesre özgüdür. Ama kimi şairler şiirde de duygu ve düşüncelerini olay anlatımına dayalı olarak, hikâye anlatarak ortaya koyarlar.

Ancak saf şiirlerde olay unsuru, yüzey ve derin yapıdaki hâliyle iki katmanlı olarak yer alır. Olay unsuru şiirin önünde, yüzey yapısında belirli hatırlatıcılarla, ana hatlarıyla görülür ama şiirin derin yapısında o olayın sonuçları, izleri, etkileri, çağrıştırdıkları yer alır. İzlenimin dışında kalan olaya ait ayrıntılara yer verilmez; sadece hissettirilecek şekilde teğet geçilir ve telmihte bulunulur.

İnsan, daha önceki zamanlarında kendisine ilginç gelebilecek bir çok hikâye okumuştur ya da dinlemiştir. Zamanla bu hikâyelerin ayrıntıları silinir, bilinçaltında onların bize etki eden izleri, tesirleri kalır. Hayata dair yorum ve değerlendirmelerimizde bu izler, bize çıkış noktası oluştururlar. Bu anekdot ve bıraktığı izlenim, ancak şairin iç dünyasını aydınlatmak için açıklanmalıdır.

Anekdotun kendisi üzerinde değil; bıraktığı izlenim, kullanıldığı amaç, dönüştürüldüğü duygu ve düşünce üzerinde durulmalıdır. Şiirde yer alan anekdot, gözümüzün önünde sadece o olayı canlandırmakla kalmaz; bundan öte başka başka ilintileri olan unsurları, hayalleri, tasavvurları çağrıştırır. Anekdot, amaç değil, kendisinden yararlanılan

bir araçtır. Yani olay, olduğu gibi değil; ancak bilinçaltında belli belirsiz kalmış izlenimleriyle yer alırlar.

Örnek olarak Âsaf Halet Çelebi'nin "İbrahim" adlı şiiri verilebilir. Burada Hz. İbrahim kıssası olduğu gibi bir anekdot hâlinde anlatılmamış, bu kıssanın şairde bıraktığı izlenimler, onun iç dünyasını ortaya koymada çıkış noktası olmuştur:

ibrahîm
içimdeki putları devir
elindeki baltayla
kırılan putların yerine
yenilerini koyan kim

güneş buzdan evimi yıktı
koca buzlar düştü
putların boyunları kırıldı
ibrâhîm
güneşi evime sokan kim

asma bahçelerinde dolaşan güzelleri
buhtunnasır put yaptı
ben ki zamansız bahçeleri kucakladım
güzeller bende kaldı
ibrahîm
gönlümü put sanıp da kıran kim

Bu konuyla ilgili olarak ayrıca **'şiir-hikâye'** teriminden de söz etmek gerekir. Behçet Necatigil, yazılarında bu terime yer verir. Ona göre 'şiir-hikâye', şiirle hikâye arasında ortak bir tür olup başka başka, birbirine uzak gerçekleri, yaşamaları bir soyutlama prizmasından geçirerek vermeyen, yani arada boşluklar bıraksa bile birbirine bağlı oldukları ilk bakışta görülebilecek yaşantıları anlatan şiirlerdir. 'manzum hikâye' ise, hikâyenin nazım kuralları içinde aşağı yukarı olduğu gibi verilişidir. Böylece hikâye, nesirle yazılacağına nazımla yazılmış olur.

"Şiir-hikâye" türünün temel özellikleri şunlardır:

-Şiirde olay anlatılırken her şey ayrıntılı olarak verilmez, yerinde boşluklar ve kısaltmalar yapılır.

-Olaylar yansıtılırken şiir dışı birçok basitliklerden, uzatmalardan, ölçüsüzlüklerden uzak durulur.

-Olaylar yansıtılırken duygu ve düşünce derinliği sağlanır.

-Şiirde hikâye eritilir.

-Hikâyenin verilişinde kuru bir anlatımdan çok lirik bir üslup kullanılır.

-Olaylar, doğrudan doğruya yaşandığı, görüldüğü andakine uygun, henüz sisler gerisine çekilip hareketlerini kaybetmesine imkân verilmemiş bir gerçek anlatılır.

Behçet Necatigil, şiir-hikâyeyi ayrıca iki tipe ayırır:

-Doğrudan doğruya boşluksuz, kesiksiz olayların sırasını bozmadan, bir hayatı olduğu gibi vermek.

-Yaşanan bir duygunun dekorunu yer yer vererek yaratılan psikolojik havadaki dramatik öğelerin varlığını belli ederek anlatmak. Şair, kendisini en çok etkileyen bir duygunun, düşüncenin, sezişin yaşandığı yeri parça parça vererek yarattığı psikolojik havadaki dramatik öğelerin varlığını belli ederek bir şeyin hikâyesini anlatır.

Topluca değerlendirildiğinde şu sonuç ortaya çıkıyor: İçinde gündelik gözlem ve yaşantılardan izler bulunan şiirler, derin ve tarif edilmez bir heyecan verdikleri, bizi bir rüya ve hatıra dünyasına götürebildikleri yani halis şiire yaklaştırdıkları takdirde manzum hikâye değil, birer şiir-hikâyedir.

-İkilem Durumu: Olay unsuruna bağlı bir olgu da ikilem durumu dediğimiz trajik durumdur. Olay ya da olayların gelişmesi sonucu olarak kişi içinden çıkılamaz, çaresiz, çözümsüz bir duruma düşer. İstekler, arzularla katı somut gerçeklerin çatışması ve çözüm bulunamaması durumunda trajik durum denilen ikilem durumu doğar. Bu durum, birbirine zıt ve çatışan iki unsur, olay ve olgu karşısında içine düşülen çaresizlik ve bunun doğurduğu trajik hâldir.

Örnek: Tevfik Fikret, “Balıkçılar” şiirinde ikilem durumunu çok bariz bir şekilde ortaya koymuştur. O şiirde hasta annesine ve babasına rızık temin etmek için balığa çıkmak durumunda kalan bir çocuğun ikilemine yer verilir. Baba, evde hasta annenin başında bakıcı olarak kalmıştır. Oğul çürük tekneyle fırtınalı denize balık avına çıkar fakat denizin dalgalarına karşı

duramaz ve boğularak ölür. İkilem şuradadır: Deniz fırtınalı ve tehlikelidir. Çürük tekneyle balık avına bu zeminde çıkmak çok tehlikelidir. Diğer yandan açlıktan ölmemek için eve rızık temini gereği vardır. İstek ve gerekler: Açlıktan ölmemek için balığa çıkma durumu. Dış gerçekler: Denizin aşırı fırtınalı olması ve teknenin sağlam olmaması. İhtimaller: Balık avına çıkılmadığı takdirde açlıktan, çıkıldığı takdirde fırtınanın sebep olduğu dalgalanmadan ölünecektir. Tercih: Açlıktan ölmektense kahramanlık yapılıp ava çıkılır. Sonuç: Boğularak ölüm.

Bir başka örnek: Attila İlhan'ın 'Üçgen' şiirinin son bendi:

bir akşam toz pembe bulutlar
buğular ısınmış denizden
birden nevin'i unuttular
oğlanla oya sevişirken
yalnızlıkla çarpıştı nevin
katlanması zor bir işti
arasında dişilikle erkekliğin
tuttu bir hançerle sevişti

Bu şiirde kadının yanında erkek, erkeğin yanında kadın olan Nevin adlı bir eşcinselin daha önceden seviştiği kadın (Oya) ve erkeğin (oğlan) onu bırakıp kendi aralarında sevişmeleri Nevin'i boşluğa ve yalnızlığa iter. Eşcinselliğin ikilem durumuna dayanamayan Nevin, çözümü hançerle intihar etmekte bulur.

Kaynakça: Nurullah Çetin, *Behçet Necatigil, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997.

5. VARLIK

Bu, genel olarak şairin şiirinde kendisinden söz ettiği, yer verip ele aldığı dış dünyada görülen maddî varlıklar, tabiat ve eşyadır. Tabiat, ağaç, çiçek, deniz, kuş, yıldız, güneş, ay, eldiven, masa vs. Şairler sıradan insanlardan farklı olarak varlığa değişik açılardan bakarlar. Derinlikli düzeyde hayret ve hayranlıkla baktıkları varlıkta kimsenin göremeyeceği nitelikler ve özellikler görürler.

Geniş kalabalığın ülfet ve ünsiyet perdesiyle üzerini örttükleri zenginlikleri, büyük sırları şairler keşfederler. Şair, güneşe, yıldıza, denize, ağaca, tabiata sıradan insanlardan farklı bakar. Onun gördüğü güneşte

okuyucular, o zamana kadar hiç fark etmedikleri yeni yeni özellikler görürler. Şair, varlığı çoğu zaman sıradan ve somut bir görüşle değil, rüyaya dönüştürerek, hayale sarmalayarak sunar ve onu esrarengiz bir hâle koyar.

Şairin varlığı değerlendirişi ve varlığa yaklaşım biçimi onun dünya görüşüne göre değişir. Örneğin mutasavvıf şair, varlıkta Allah'ın isimlerinin tecellilerini görür. Varlıkta ilahî anlamlar görerek tefekküre ve murakabeye dalar. Onun varlık yorumuna tecelli teorisi yön verir. Materyalist bir şair için varlık, bizatihi belirleyici bir değere sahiptir. İzlenimci bir şair için varlık, öznel izlenimler uyandıran bir vasıtadır.

Şairin varlığa, eşyaya yaklaşım biçimi belirlenmelidir. Şairin varlığa önceden edinilmiş bilgi ve kültür birikimine yaslanarak mı yoksa bunlardan bağımsız olarak tamamen kendi sezgilerine dayanarak mı yaklaştığı tespit edilmelidir. Örneğin Fazıl Hüsnü Dağlarca, varlığa öğrenilmiş bilgiyle değil saf sezgi gücüyle yaklaşmaya çalışmıştır.

Ayrıca şu sorular sorulmalıdır: Varlığı bizatihi kendisi olarak, çıplak olarak mı ele alıyor, onun kendi varlığından çok üzerinde uyandırdığı çağrışımları mı esas alıyor, varlığın sembolik değerlerini, gizli anlamlarını mı deşelemeye çalışıyor, varlık karşısında murakabeye mi dalıyor? Yani varlığa öznel açıdan mı yoksa nesnel açıdan mı yaklaşıyor? Varlık amaç mı yoksa araç mı? Varlık, hayal üretmek için bir vasıta mıdır? Şair, varlıkta derinleşmeye mi gidiyor, yoksa yüzeysel izlenimlerle mi yetiniyor?

Varlığa birkaç türlü yaklaşım söz konusudur. Bazılarına yer verelim:

a. Tecelli Açısından Bakış: Tecelli, bir şeyin bir şeyde açık bir biçimde belirip ortaya çıkması, görünmesi, yansıması demektir. İslam tasavvufunda varlıklarda ve olaylarda Allah'ın tam güç ve kudretinin karşılığı olan isimlerinin anlamlarının belirmesi yani kendini ifade edip ortaya koyması demektir.

İslam'ın varlık yorumunda bu dünya ve kâinata, kendi başına bağımsız olarak bakılmaz. Hep yaratıcısıyla olan ilişkisi bağlamında değerlendirilir. Bu âlem, âlem-i şehâdettir. Yani hem görünen ve beş duyumuzla algıladığımız hem de bütün varlıkların mükemmel yaratılış özellikleriyle Allah'ın varlığına ve birliğine şahit oldukları bir âlemdir. Canlı cansız her bir yaratık, tekvînî bir âyettir yani yaratıcısına işaret eden var oluşsal, yaratılışsal bir göstergedir.

İslam tasavvufunda varlığa Allah'ın isimlerinin tecelli ettiği, gereklerinin yansıdığı mekân olarak yaklaşılır. Örneğin çiçek, yaratılmasıyla Allah'ın Muhyî (dirilten), beslenip büyümesiyle Rezzâk (rızık veren), güzelliğiyle

Cemîl (güzel yapan), kuruyup çürümesiyle Mümît (öldüren, hayatına son veren) isminin tecelli ettiği bir varlık olarak görülür. Divan edebiyatında olsun, günümüzde olsun İslamî bakış açısını esas alan şairler, varlığa genellikle tecelli teorisi ışığında yaklaşırlar. Yaradılana yaradandan ötürü bakarak varlıkta ilahî ve manevi özler ararlar.

Bu bakış açısına örnek olarak Süleyman Nesib'in 'Âyândan İken Vefât Eden Zihni Paşaya' adlı şiirinden bir bölüm alıyoruz:

1.Bu şîven-gâh-ı fânî bir tecelli-zâr-ı ibrettir.
O şeyler ki hayâlî addolunmuş bir hakîkattır

2.Hakîkattır evet her şey bu hîçistân-ı hestîde
Hakîkattır ki hep bir gâye-i ulvîye illettir

3.Hakîkat olmasa zihn-i beşerde yer bulur muydu
Bu fennen hikmeten isbât olunmuş bir bedâhettir

4.Hakîkattır derim yokluk nasıl varlık hakîkatse
Bugünkü varlığım çünkü o yokluktan işârettir

5.Hakîkattır o şeyler ki tagayyür nâ-pezîr olmuş
Evâilden beri mevcûddur, meknûz-ı fıtrattır

Metnin günümüz Türkçesiyle karşılığı:

1.Bu ağlayıp sızlama yeri olan fani dünya ibretlerin tecelli ettiği bir yerdir. Hayalî olarak kabul edilmiş olan o şeyler aslında birer hakikattir.

2.Evet bu varlığın hiçlik ülkesinde her şey hakikattir. Hakikattir ki hep yüce bir gayeye sebep ve vesiledir.

3.Hakikat olmasa insan zihninde yer bulur muydu? Bu fen ve hikmet bakımından ispat olunmuş bir açıklıktır.

4.Varlık nasıl hakikatse yokluğun da öyle hakikat olduğunu söylerim. Çünkü bugünkü varlığım o yokluktan işarettir.

5.O şeyler, değişmesi mümkün olmayan bir hakikattir. En eski zamandan beri mevcuttur, fıtratta gizlidir.

b. Panteist Yaklaşım: Pantheism. Tümtanrıcılık. Tanrı ile evreni bir bütün olarak algılayan felsefî bir yaklaşım. Tanrısal varlığı tüm evrene sinmiş ve yayılmış olarak kabul eder. Buna göre her şey tanrıdan bir parçadır. İslam

tasavvufunda vahdet-i vücut teorisine göre varlık, tek bir bütündür; ancak Allah, varlıktan ayrıdır. Varlık, Allah'ın isimlerine tecelli mekânı olmak bakımından bir birliğe ve bütünlüğe sahiptir. Panteizme göre ise varlık ile Tanrı birbirinden ayrılmaz. Tanrı varlığın ruhudur ve onunla bir bütündür. Dolayısıyla varlığa ilâhlık isnad eder.

Örnek: Ahmet Muhip Dıranas'ın "Maşar Dağı" şiiri:

Bir kuşluk vaktiydi, bahardı.
Yollarda çiçek dere dere
Kişi, Maşar Dağı'na vardı,
Baktı doruğundan düzlere.

Göz alan bir güneş doğardı
Gökçe gelin gibi Ağrı'dan.
Ve iki yüce dağın ardı
Kızıl bir lâleydi Tanrı'dan.
İçimde sanki sen esersin
Tanrım! Garip kişi kuş ola,
Seni bir yerde bulmak için
Kendini dağdan aşağı sala.

Sen bu doyulmaz evrendesin;
Ama nerdesin? Hangi pınar
Başında, hangi ormandasın?
Nerde bahçenden uçan kuşlar?

Boşluklarda Seni arıyor
Dağ bir yanda, kişi bir yanda:
Bir yaralı hayvan bağırıyor
Senden ayrı düşen insanda.

c. Materyalist Yaklaşım: Maddeden düşünceye gidiş ilkesini esas alır. Madde belirleyici sebeptir, düşünce ve bilinç ise maddeye bağlı olarak ortaya çıkan bir sonuçtur. Madde (varlık, doğa), başı sonu olmayan, bitmez tükenmez ilktir ve tin (akıl, ruh, düşünce ve bilinç) bundan türemiştir. Materyalist dünya görüşüne bağlı olarak varlığa varlık olarak, somut bir obje olarak yaklaşılır. Varlıkta soyut özellikte ruhsal bir durum aranmaz. Varlığın,

manevi yönü, taşıdığı ilahî ve manevi özler yok sayılır ya da soyut olan her şey ikincil derecede madde kaynaklı kabul edilir. Bu yaklaşım, İdealist felsefenin ideler, İslam mutasavvıflarının tecelli ve Bergson'un sezgi teorisine karşıdır.

Marksizme göre üretim araçları, tür ve ilişki biçimlerinin oluşturduğu ekonomik ve sosyal yapı ve yaşantı, toplumun alt yapısını oluşturur. Bu alt yapı, sanat, edebiyat, hukuk, ahlak kuralları gibi soyut değerleri, ruhsal ve zihinsel olguları üretir. Dolayısıyla soyut düzeyde kalan bilince ilişkin her şey somut hayat şartları tarafından üretilir. Belirleyici olan maddî durumdur.

Nazım Hikmet, 'Güneşi İçenlerin Türküsü' adlı şiirinde "Biz, topraktan, ateşten, sudan, demirden yaratıldık" diyerek salt somut maddeyi esas alır. Hatta hem Doğuda hem Batıda en eski zamanlardan beri kâinatın temelini oluşturan ve anâsır-ı erbaa olarak adlandırılan toprak, ateş (veya nur), su ve hava unsurları kabul edilirdi. Maddî olanın dışında hiçbir şeyi kabul etmeyen Nazım Hikmet, bunlardan havayı somut bir şey olmadığı için saymamıştır. Nazım Hikmet'in 'Berkeley' şiirinde ve daha pek çok şiirinde materyalist yaklaşımını görebiliriz. Hem materyalist yaklaşımını ortaya koyduğu hem de spiritüalist filozof George Berkeley'in şahsında ruhçu felsefeyi eleştirdiği için bu şiiri alıyoruz:

Sen o sarı kırmızı rengini gördüğün
cilâlı derisine parmaklarını sürdüğün
parlak
yuvarlak
elmaya
"Fikirlerin bir
terkibidir"
diyorsun!

Dışımızda bize bağlanmadan
var olan
varlığı
inkâr ediyorsun!
Şu mavi deniz
şu mavi denizde yüzen beyaz yelkenli gemi,
kendi kendinden aldığın fikirlerdir, öyle mi?
Mademki kendi fikrindir yüzen gemi,

Mademki kendi fikrindir umman,
ne zaman var,
ne mekân!
Ne senin haricinde bir vücut
ne senden evvel kimse mevcut,
ne senden sonra kâinat bakî
bir sen
bir de Allah hakiki

Kaynakça: Georges Politzer, *Felsefenin Temel İlkeleri*, Ankara 1969.

ç. Sezgici/İdealist Yaklaşım: Bu, materyalizme, pozitivizme tamamen ters bir yaklaşımdır. Sezgici yaklaşım, büyük ölçüde Fransız filozofu Henri Bergson'un sezgicilik/ruhçuluk felsefesine dayanır. Buna göre bilginin asıl kaynağı akıl değil sezgidir. Sezgi gücü, kişiyi zihnî sempatisiyle varlığın içine sürükler. Böylece insan bilinciyle varlığın ruhu özdeşleşmiş olur. Varlığı gerçek manasıyla tanımak için insan benliğinin bir an için varlığın karakterine sığınması gerekir.

İdealist felsefenin varlığa ideler teorisi açısından yaklaşımını da bu bağlamda değerlendirelim. İmmanueal Kant'ın idealist felsefesine göre bilgiyi, düşünceyi üreten sezgi gücüdür. Materyalizmin aksine duyulardan, hayallerden ve sezgilerden maddeye gidişi esas alır. İnsanın sezgi gücü, hayalleri ve duyguları belirleyici sebeptir, madde yani varlık da buna bağlı olarak şekil alır.

Yani madde insana göre tanımlanır. Kant'a göre eşyada numen ve fenomen diye iki boyut vardır. Numen, eşyanın bizatihi kendine ait gerçek özellikleri yani cevheridir. Bu kişiye göre değil mutlak manada var olan eşyanın gerçek bilgisi yani nesnel özelliklerdir. Fenomen ise eşyanın kişiye göre tanınabilen, duyularımızla, bilgi ve kültür birikimimizle algılayabildiğimiz, tasavvur edebildiğimiz göreceli, öznel özelliklerdir. Dolayısıyla eşyayla ilgili bilgilerimiz mutlak değil görecelidir. Zihnimizin ürünü olan fenomen bilgisidir. Kant'a göre insan, varlığın gerçek yapısını tanıyamaz ancak bir takım görünüşlerden, izlenimlerden, hissedişlerden yola çıkarak bilgi sahibi olabilir.

Sembolist şairlerin varlığa yaklaşım biçimleri büyük ölçüde sezgici/idealist felsefeye dayanır. Sembolizm akımında da dış dünyada görünen her varlık, aslında bünyesinde bir idea, bir ruh, bir manevi öz barındırır. Varlığın somut

görünüşü, bu manevi özü temsil eden bir simge ya da bir kabuktur. Şair, görünen somut varlığın ötesinde bulunan bu manevi özü, temsil edilen soyut değerleri ortaya koyabilmelidir. Tabiat bir simgeler ormanıdır ve şair, varlıkların fısıldadığı gizli manaları hissedebilmelidir.

Türk şiirinde sezgici / idealist yaklaşımın en iyi temsilcisi Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Onun varlığa yaklaşım tarzı idealist düşünceye yakındır. Dış dünyayı, varlığı, maddeyi, eşyayı zihnin, ruhun, düşüncenin, görüşün bir ürünü, bir tasavvuru olarak görür. Maddeden önce mana, objeden önce süje gelir.

Belirleyici olan somut varlık değil, şairin duyuş, görüş, düşünüş, tahayyül ve tasavvur ediş tarzıdır. Eşya, bizim duyuş prizmamızdan geçerek anlam ve tanım kazanır. Dış dünya, bizim iç dünyamızı ifade etmeye yarayan bir simgeler âlemidir. Dış dünyayı, düşüncemizle, duygumuzla, algımızla, rüyalarımızla anlamlandırabiliriz. Görüldüğü gibi Eflatun'dan beri gelen idealist düşünce, onda belirgin bir biçimde hissediliyor.

Tanpınar, tabiatı çok fazla somut özellikleriyle tasvir etmez. Onun için tasvir edilen ya da belirtilen tabiat unsurları, kendi içinde kurduğu güzellikler dünyasını parlak bir biçimde yansıtmak için bir araçtır.

Ayrıca estetik anlamda soyut tabiat güzellikleri de genellikle yine güzel bir kadınla birlikte sunulur. Kadın ve tabiat güzelliği birbirini bütünleyen iki önemli güzel duyu aracıdır.

Onun "Her Şey Yerli Yerinde" şiirini buraya örnek olarak alıyoruz:

Her şey yerli yerinde; havuz başında servi
Bir dolap gıcırdıyor uzaklarda durmadan,
Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan,
Sarmaşıklar ve böcek sesleri sarmış evi.

Her şey yerli yerinde; masa, sürahi, bardak,
Serpilen aydınlıkta dalların arasından
Büyülenmiş bir ceylan gibi bakıyor zaman
Sessizlik dökülüyor bir yerde yaprak yaprak.

Biliyorum gölgede senin uyuduğunu
Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin
Hazların âleminde yumulmuş kirpiklerin
Yüzünde bir tebessüm bu ağır öğle sonu.

Belki rüyalarındır bu taze açmış güller,
Bu yumuşak aydınlık dalların tepesinde,
Bitmeyen aşk türküsü kumruların sesinde,
Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner.

Her şey yerli yerinde bir dolap uzaklarda
Azapta bir ruh gibi gıcırdıyor durmadan,
Bir şeyler hatırlıyor belki maceramızdan
Kuru güz yaprakları uçuşuyor rüzgârda.

Bu şiirde tabiat, öğle uykusuna yatmış güzel bir kadını tamamlayan bir dekor olarak sunulmuş. Kadın güzelliğinin en iyi tebellür ettiği anlardan biri de uyurkenki görünümüdür. Varlık, olduğu gibi değil, insan ruhunun, özellikle de güzel duyu eğiliminin bir ifadesi olarak takdim ediliyor. Sarmaşık ve böcek seslerinin sardığı bir ev, başında servi bulunan bir havuz, havuz başında masa, sürahi, bardak her şey yerli yerinde.

Dalların arasından öğle güneşi aydınlığı âdeta damla damla serpiliyor. Zaman büyülenmiş bir ceylan gibi bakar, yani âdeta akışı durmuş, donmuş ve sonsuzlaşmıştır. Etrafa yaprak yaprak sessizlik dökülmektedir. Böyle bir dekor ortamında güzel bir kadın gölgede öğle uykusundadır. Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin olan hazların âleminde kirpikleri yumulmuş, yani tam bir sükûnet ve emniyet içinde uykuya dalmıştır.

Uyku âdeta sonsuz güvenli bir sığınak olmuştur. Bu ağır öğle sonu yüzünde bir tebessüm belirir. Bahçede açan taze güller, sevgilinin iyimser, hayat dolu, sevgi ve mutluluk rüyalarının somutlaşmış bir hali gibi durmaktadır. Dalların tepesindeki yumuşak aydınlık, kumruların sürekli şakıyıp durdukları aşk türküsü yani tabiatta görülen tüm güzellikler, aslında bizim ömrümüzün rüyasıdır, istediğimiz şeylerdir, görmek istediğimizdir.

Şair “çünkü eşyaya siner” ifadesiyle tabiatın insan ruhuna göre algılanmasını, varlığa materyalist açıdan değil de idealist açıdan bakışını çok güzel özetler. Onun idealist yaklaşımını en iyi bu şiiri verir. Bu şiir, Yahya Kemal’in “Geçmiş Yaz” şiirindeki “Velhasıl o rüya duruyor yerli yerinde!“ mısraından önemli çağrışımlar içermektedir.

Ayrıca romantik duyguların tabiatta karşılığını bulmak için varlığa bu amaçla öznel olarak yaklaşma eğilimini de yine bu bağlamda

değerlendiriyoruz.

d. Sanat Yapma Amacı: Bazı şairler, tabiata, varlıklara herhangi bir fikrî ve felsefî bakış açısından yaklaşmazlar. Tabiattaki varlıkları sadece parlak sanat oyunları gösterebilmek için kullanılacak birer araç olarak görürler. Divan şiirinde bunun pek çok örneği vardır.

e. İlham Kaynağı: Kimi zaman da bir varlık, bir eşya, şairin şiirini kurabilmesi için bir çıkış noktası, ilham kaynağı vazifesini görür. Şair, varlığa ilhamına vesile olan salt bir araç olarak yaklaşır. Bizde Servet-i Fünun ve Fecr-i Âtî dönemlerinde sevgilinin bazı küçük eşyaları ve başka bazı varlıklar için şiirler yazılmıştır.

Ali Ekrem, *Zılâl-i İlhâm* kitabının "Küçük Şeyler" genel başlıklı bölümünde Böğürtlen, Gelincik, Gece Kandili, Firkete, Hanımeli, Yelpaze, Yüksük, Bebek, Şebnem gibi varlıkları başlık yaparak bunların verdiği ilhamla şiirler kaleme almıştır. Enis Behiç Koryürek, "Bir Çift İskarpin" adlı şiirinde bir çift kadın iskarpininden yola çıkarak uzun bir aşk şiiri yazmıştır. Tevfik Fikret, sevgilisini hatırlamasına vesile olan kırizantem adlı bir sonbahar çiçeğinin verdiği ilhamla onun hakkında bir şiir yazar:

Kırizantem, bu nâmı pek severim;
Önce duydum onun lisânından;
Bana mûnis bugün o hâtıradır.

Hep onun yâdigârıdır kederim;
Açılır sonbahar olunca ıyân,
Kırizantem içimde bir yaradır!

f. Çocuksu Duyarlıkla Yaklaşım: Şairin duyarlığına saf, önyargısız, çocuk hayret ve hayranlığının egemen olduğu bir yaklaşım türü. Buna naif gerçekçilik de denir. Yani çocuksu gerçekçilik ve buna bağlı olarak dünyaya, olaylara küçük bir çocuğun görüşü ve bakışıyla yaklaşmak. Dünyaya, hayata, varlığa saf bir çocuk duyarlığı ile yaklaşmak. Öğrenilmiş bilgilerin, değer yargılarının ve ideolojik bilincin ışığında değil de varlığı ve dünyayı olduğu gibi, saf hâliyle algılamak. Aslında aşağı yukarı her şair, dünyaya bir başına bırakılıvermiş ve etrafına şaşkın şaşkın bakarak içinde bulunduğu ortamı anlamaya ve anlamlandırmaya çalışan saf, acemi bir çocuk gibidir.

Garipçilerde dünyaya ve olaylara saf bir çocuğun gözüyle bakıldığını belirgin bir biçimde görüyoruz. Onlar, şiirde genellikle saf bir çocuğu

aktarıcı, sunucu, anlatıcı figür olarak kullanırlar.

İlhan Berk'te de bu yaklaşım biçimi bir yönüyle vardır. Nitekim kendisiyle yapılan bir konuşmada şöyle der: "Ben dünyaya bakışımda Husserl gibi her şeyi bir daire içine alıp bakmayı severim. Benim dünyaya yaklaşımım böyledir. Hep bir ilk görüyormuşluk yatar içimde. Bir ilkellik, yabanlık. Nesneye bu çocuksu, yaban yönümle sokulurum."(*Yazko Edebiyat*, Şubat 1981, s.139)

Fazıl Hüsnü Dağlarca, Can Yücel ve Sedat Umran'ın kimi şiirlerinde bunu görmek mümkündür.

Örnek: Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "Geceleyin 2" şiiri:

İşte kocaman bir oyundu gökte
Ağustosun kıpkırmızı karanlıkları
Çıkıyorlardı yeşillerin içinden
Giriyorlardı arasına sarıların

Benziyordu çok
Öğretmenin anlattığı yaradılış gününe
İşte yedi ebem kuşağı birdenbire
Kapladı bütün boşluğu

Orada işte
Birdenbire karıştı
Yıldızlarla ağaçlar
Geceleyin.

6. DUYGU

Bunun için 'his', 'duygu değeri', 'ruhsal durum değeri', 'duygusal anlam' gibi karşılıklar da kullanılır. Duygu, kalbin üzülmek, sevinmek gibi farklı derecelerdeki etkilenmeleri ve heyecanlanmalarıdır. Manevi bir olgu olan duygu, genel anlamda insanın hazza yöneliş ve elemden kaçışlarının karşılığıdır. Sevgi duygusu hazza yönelişi, korku duygusu da elemden kaçışı ifade eder. Kişinin istediği ve reddettiği şeyleri dile getirmesi onun duygusunu verir. Duygu, dış dünyanın, olay ve olguların, durum ve varlıkların insanın iç dünyasında meydana getirdiği dalgalanmalar, doğurduğu etkilerdir. Duygular, yumuşak ya da sert ve şiddetli, sevinçli veya acıklı, gizli veya açık olur.

Bilim adamı, duygularını kontrol altında tutarak aklını ve mantığını esas alır. Şair ise tam tersine kendini tamamıyla öznel duygularına teslim eder, gerçeği olduğu gibi değil duygularının prizmasından geçirerek sunar. Bir edebî metinde kelime ya da kelime gruplarının gerçek ve mecazî anlamlarının dışında ayrıca okuyucuda ya da dinleyicide uyandırdığı duygular vardır. Okuyucuyu duygulandırma şiirin amaçlarından biridir.

Örneğin "park" kelimesi bilinen düz anlamının yanında ayrıca "dinlenme, rahatlama, eğlenme, ferahlık, hoşluk, romantik duygular" gibi hoş ve güzel çağrışımları olan duygular da uyandırır. Ancak parkla ilgili kötü anıları olan birisine bu kelime aynı olumlu duyguları vermez. Bu tür kişiler için "park" kelimesinin duygu değeri tam tersine olumsuzdur. Dolayısıyla kelimelerin temel ve yan anlamlarının dışında ayrıca bazı çağrışımlar ve hatırlamalar yoluyla kişide uyandırdıkları duygu değerleri de vardır. Duygu unsurunun baskın olduğu şiirlerde düşünceye duygudan gidilir. Okuyucu önce duygulanır sonra onun üzerinde düşünür.

Duygular, samimi ve içten olmalıdır. Yapmacıklık ve zorlama hissi vermemelidir. Şair, gerçekten o duyguyu bütün ruhuyla hissedebilmeli, kendi iç dünyasında bizzat yaşamış olmalıdır. Şair klişe duygulara yer vermemelidir. Kişi özgün bir şair olmak istiyorsa herkesten farklı bir şekilde duymalı ve duygularını da yepyeni bir şekil ve üslupta ifade edebilmelidir.

Toplumculuğu ve ideolojiyi esas alan şairler, genellikle bireysel duygulara yer vermemeye çalışırlar. Onların şiirlerinde bireysel duygular, sosyal heyecana bağlı olarak sunulur. Duygu unsurunun baskın olduğu en önemli akım Romantizmdir. Romantik şair, kendi bireysel duygularını, ihtiraslarını yansıtmaya önem verir.

Duygu, özellikleri açısından birkaç türe ayrılabilir. Ben tasnif kolaylığı sağlaması açısından iyimser ve kötümser olmak üzere genel olarak iki ana başlık altında toplamayı uygun buldum.

a. İyimser/Yumuşak Duygular:

Optimizm. Nikbin hisler. İyimser, genel anlamda kötü ihtimalleri aklına getirmeyen, onlara değer vermeyen, her şeyin iyi, güzel, hoş ve olumlu tarafını görmeye çalışan kişidir. Tamamen iyimser ve yapıcı bir dünya görüşüne sahip olan şair, ümitli, yaşama sevinciyle dolu, her şeye sevgiyle yaklaşan, olumlu duyguları telkin eden bir yaklaşım içindedir. Güzel, açık, güneşli, aydınlık, renkli ve neşeli manzaralardan hoşlanır. Aşk, coşku, mutluluk, huzur, tebessüm, memnuniyet içindedir. İçinde bulunduğu hale

kanaatkârdır. Açık, aydınlık, huzur dolu mekânlardan hoşlanır, ileriye dönük ümitli beklentiler içindedir ve geleceğe güvenle bakar.

İyimser duygulara hazza yöneliş duyguları da diyebiliriz. Bunlar, daha çok kişinin hem bedensel hem de ruhsal taleplerine cevap veren ve doyumunu sağlayan olumlu, yüce, yumuşak ve hoş duygulardır. Sevgi, inanç, takdir, beğenme, yaşama sevinci gibi duyguların yanında acımaya, merhamete, yufka yürekliliğe, iyimserliğe, okşamaya dayalı hafif, yumuşak, ince ve lâtif duygular da vardır. Belli başlı iyimser ve yumuşak duygular şunlardır:

-Yaşama Sevinci: İnsanın içinde bulunduğu şartlar içinde mutlu olması. Yaşadığına, iyi kötü sahip olduğu şeylere şükretmesi, memnun olması. Hayata iyimser bir bakış açısıyla yaklaşan şairler, kuş cıvıltılarından, açan çiçeklerden, güzel havalardan, mutlu aile yaşantılarından, yolunda giden aşk ilişkilerinden, sağlıklarından mutlu oluşlarını yaşama sevinci duygusu içinde dile getirirler. Bunlar, içinde bulundukları anın zevk ve lezzetini tatmaya bakarlar, küçük şeylerle bile mutlu olurlar, o an için gelecek endişesi ve geçmiş kederi taşımamaya çalışırlar. Bu duygu, özellikle Cumhuriyet dönemi şairlerinde oldukça yaygındır. Orhan Veli, Cahit Sıtkı Tarancı, Sait Faik Abasıyanık, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ümit Yaşar Oğuzcan gibi şairlerde bu duygunun terennümünü görmekteyiz.

Örnek: Fethi Giray'ın "Şaşkınlık" şiiri:

Deli gibiyim,
Şu masmavi göğün altında.
Ne yapacağımı şaşırdım,
Öylesine gözel ki dünya...

Aynı cümbüş içinde,
Arının kanatları,
Benim kollarım.
Bir lokma ekmek, bir yudum su,
Sen emret efendim, sultanım
Dilediğin gibi yaşarım.

İstersen çiçek olurum bahçende,
Kölen olurum dilersen kapında,
Yalnız sen emret sen!
Ne yapacağımı şaşırdım,

Deli gibiyim şu masmavi göğün altında.

-Ümit: Şiirde yer alan iyimser duyguların en önemlilerinden biri **ümit**tir. Ümit, kişinin geleceğe dair kişisel ya da sosyal anlamda bazı güzel ve olumlu şeylerin gerçekleşmesi beklentisidir. Bir şeyi ummak ve olmasını beklemek, insanın içinde uyanan bir duygudur. Bazı şairler, bireysel anlamda sevgililerine kavuşma umudunu beslerler. Bu visal ümidi duygusu bizim edebiyatımızda çok yaygındır. Bazı şairler de ideolojik ve sosyal anlamda ileride güzel bir toplum ve devlet olması ümidini taşırlar.

Dinî, sosyal ve ideolojik anlamda mutlu bir gelecek tasavvuru, dünya toplumlarının pek çoğunda yeniden doğuş, yeniden diriliş, rönesans beklentisi biçiminde var olan kültürel bir olgudur. Birbirinden farklı toplum kümeleri, gerek dinlerinden gerek geleneksel kültürlerinden gerekse ideolojik düşüncelerinden kaynaklanan bir öğretiyle içinde bulundukları olumsuz durum ve şartlara karşı dayanabilmek, direnebilmek için gelecekte kendilerini güzel bir dönemin beklediğine inanırlar. İslam'da öldükten sonra güzel bir gelecek için yeniden diriliş (ba'sü ba'de'l-mevt) inancı vardır. Yine gerek Yahudiler gerek Hristiyanlar gerekse Müslümanlar, bu dünyada kendileri için yeniden parlak bir dönem yaşatacak olan mehdi bekleyişi içindedirler.

Bunların dışında pek çok **düşülke**ler (ütopya) kurulmuştur. Düşülke, ideal toplum özleminin bir karşılığıdır. Eflatun, gerçek dünyanın dışında, tam olarak ulaşılamayan "idea"lardan söz etmişti. Bu da "ideal olan bir şey" düşüncesini doğurdu. İdeal olana kavuşmak tasavvuru yani en iyiyi elde etmek özlemi ve ümidi geçmiş zaman

diliminde olabildiği gibi gelecekte de var olacağına inanılabilir. Kişi, içinde yaşadığı somut dünyada bulamadığı ideal dünyayı hayalî olarak, düşsel olarak kelimelerle, sözlerle kurmak ister. Buna **düş ülke** (ütopya ya da yok ülke) denir. Bazı şairler düşülkelerini geçmişte aradığı gibi bazıları da gelecekte ararlar.

Türk edebiyatında da bazı şairler, geleceğe dair ümit duygusunu oluşturdukları düşülkelerle somutlaştırmışlardır. Örneğin Mehmet Âkif'in düşülkesi asr-ı saadet dönemi, Ziya Gökalp'in Turan ülkesidir. Tevfik Fikret de düşülkesini tarihten bağımsız olarak yeni ve her anlamda garplı bir gelecek toplum tasavvuruna bağlamıştır. Marksizm, bağlılarına ileride mutlu bir komünist dünya vaadeder. Nazım Hikmet ve diğer Marksist şairler de şiirlerinde komünist rejimle yönetilecek bir Türkiye ümidini daha genelde de proleterya sınıfının dayanışmasına bağlı enternasyonal kardeşlik ümidini dillendirirler. Aynı şekilde İslamcı şairlerin düşülkesi de ferdiyle, toplumuyla, devletiyle İslam'a tam olarak bağlı bir Türkiye özlemi ve daha genelde de tüm dünya Müslümanlarının İslam kardeşliği bağlarıyla oluşturdukları bir ümmet toplumu beklentisidir.

Ümit duygusuna örnek: Necip Fazıl'ın "Müjde" şiiri:

O gün bir kanlı şafak, gökten üflenen ateş;
Birden, dağın sırtında atlılar belirecek.
Atlılar put şehrine gediklerden girecek;
Bir şehir ki, orda insan ayak üstü leş.

Yalnız iman ve fikir; ne sevgili ne kardeş;
Bir akıl gelecek ki, akıllar delirecek.
Ve bir devrim, evvelâ devrimi devirecek.
Her şey birbirine denk, her şey birbirine eş.

Fertle toplum arası kalkacak artık güreş;
Herkes tek tek sırtına toplumu bindirecek.
Gökler iki şakkolmuş haberi bildirecek.
Müjdeler olsun size, doğdu batmayan güneş!..

Kaynakça: Tuncer Uçarol, “Ütopyanın Merdivenleri”, *Çağdaş Türk Dili*, Temmuz 1994, s.67.

-Hasret Duygusu: Özlem duygusu, iştiyak, tahassür. Ayrı kalınmış isteklerdendir. Kişinin uzakta bulunan ve sevilen bir kişi ya da şeyi göreceği gelmek. Çok sevilen bir şeye tekrar kavuşma ve onu elde etme ihtirasıdır. Yakıcı bir duygudur. Bir insan, sevdiği birisiyle bir süre beraber olup sonra bir sebepten ondan ayrı kaldığında ona yeniden kavuşmayı tutkuyla ister. Hasret duygusu, ümit duygusuyla iç içedir. Hasret duygusu, yeniden kavuşma ümidini bünyesinde barındırdığı için iyimser bir duygudur. Şiirde hasret duygusu birkaç şekilde tezahür eder:

Kişinin Sevdiği Kişilere Duyduğu Hasret: İnsan sevgilisinden, anne-babasından, kardeşlerinden, eşinden dostundan uzun süre ayrı kaldığında onlara hasret duyar. Örnek: Necip Fazıl’ın anne özlemini terennüm ettiği “Anneme Mektup” şiirinden:

Son günüm yaklaştı görünesiye,
Kalmadı bir adım yol ileriye,
Yüzünü görmeden ölürsem diye
Üzülüyorum ah, üzülüyorum.

Bir başka örnek: Attila İlhan’ın sevgilisine özlem duygusunu terennüm eden “ben sana mecburum” şiirinden:

ben sana mecburum bilemezsin
adını mıh gibi aklımda tutuyorum
büyüdükçe büyüyor gözlerin
ben sana mecburum bilemezsin
içimi seninle ısıtıyorum

ağaçlar sonbahara hazırlanıyor
bu şehir o eski istanbul mudur
karanlıkta bulutlar parçalanıyor
sokak lambaları birden yanıyor
kaldırımlarda yağmur kokusu
ben sana mecburum sen yoksun

Dâüssıla: Sıla hasreti, vatan, memleket özlemi. Yurtsama. Özellikle uzun süre bulunduğu beldeden ve ülkeden ayrı kalan insanlar, bir süre sonra

köylerine, kentlerine, ülkelerine hasret duyarlar. İnsan gurbette iken doğup büyüdüğü, tatlı anılarının geçtiği yere hasret duyar.

Örnek: Yahya Kemal'in "Karnaval ve Dönüş" şiirinden:

Ben yolcuyum bugün
Nis karnavalda eğlene dursun
Ben yolcuyum bugün. Yolun ufkunda Çamlıca
Hâlâ görünmüyor;
Hâlâ görünmüyor diyerekten sabırsızım.
Yıllarca sevdiğim Adalar, sevdiğim deniz
Artık görünseler...
Dönsem vatan semasına artık bu ülkeden.

Geçmişe Hasret: Nostalji. Kişi, içinde yaşadığı zamanı boş, anlamsız, umutsuz görüp geçmişteki çok önemli ve değerli durumları, güzellikleri, mutlulukları yitirmişlik duygusu içine girince geçmişe hasret duyar. Geçmişin güzel günlerini salt özlemle hatırlarlar, rüyasını görürler, tatlı bir duygu olarak yaşarlar. Şair, şiir yazarak bu edilgen durumu aşmaya, üretime dönüştürmeye çalışır. Özellikle ileri yaşlarda yaşlandığını hissetmeye başlayan insanlar geçen yıllarına, yaşadığı güzel zamanlara, çocukluğuna, gençliğine, eski zamanlarının geçtiği mekânlara, mazisine hasret duyarlar.

Kaynakça: Gürhan Tümer, "Eylemli Nostalji ve Mimarlık", *Adam Sanat*, Mart 1988.

-Acıma Duygusu: Merhametli, vicdanlı bir insan, başka canlıların kötü ve olumsuz durumlarını görüp izlediği ya da duyduğu zaman onlara karşı içinde şefkate dayalı yumuşak duygular besler. Bazı şairlerin özellikle fakir ve çaresiz insanlar karşısında yürekleri dayanamamakta ve salt insanî merhamet duygusunun yönlendirmesiyle acıma duygularını dile getirerek zımnen onların sorunlarına çözüm bulunmasını talep etmektedirler.

Yalnız bu konuda ideolojik maksatlarla sosyal sefaleti istismar eden şairleri ayrı tutmak lâzımdır. Bu tür şairlerin çoğu, kendileri refah içinde yaşamaktadırlar ve fakir insanların haline samimi olarak merhamet duymazlar. Sadece bu olguyu ideolojik maksatları için alet etmektedirler. Belki aralarında gerçekten şefkat besleyenler de olabilir. Türk edebiyatında özellikle Mehmet Emin Yurdakul, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif, Yavuz Bülent Bakiler gibi şairler, ideolojik amaçlardan bağımsız olarak salt insanî acıma duygusuna dayalı merhamet şiirleri yazmışlardır.

Örnek: Yavuz Bülent Bakiler'in "Sivas'ta Yoksul Çocuklar" şiirinden:

Sivas’ta Ulu Cami avlusunda çocuklar
Yalvaran gözlerle etrafa baka baka

Açıyorlar küçücük esmer avuçlarını:
-Emmilerim sadaka! Emmilerim sadaka!

Hükûmet Konağı’nın yanında biri
Bir avuç kemik, bir parça deri...
“Boya-cilâ yimbeş, boya-cilâ yimbeş!” diye ağlıyor
Ve daha fırça bile tutamıyor elleri.

Gökteki yıldızlar kadar sayısız
Ah yurdumun kimsesiz ve yoksul çocukları
Anladım farkınız yok koparılmış başaktan!
Alın bu gözleri benden, alın bu yüreği artık
Utanıyorum yaşamaktan.

-Aşk Duygusu:

Şiirde en çok yer alan unsurlardan biri, aşk duygusudur. Aşk, her ne kadar niteliği itibariyle coşkun, taşkın, yumuşak, iyimser, karamsar gibi özelliklere sahip ise de genel karakteri itibariyle onu iyimser ve yumuşak bir duygu kapsamı içinde değerlendirmek mümkündür. Bir şeye, birisine duyulan aşırı derecedeki sevginin ifadesi olan aşk, neşesi ile, elemi ile, ümidi ile, ümitsizliğiyle, değişik yönleriyle terennüm edilir. Aşk izleğinin şiirde birkaç türlü işlenişi vardır. Bazıları:

Yüzeysel Aşk: Bu tür aşk duygusu derinlik ve kararlılık taşımaz. Uçarı âşık, samimi değildir, hafifmeşrep ve hercaîdir, gönül eğlendirmeye dayanır, çiçekten çiçeğe konan bir arı gibidir. Güzelden güzele dolaşır. Bir kadına sadık değildir. Sarsıcı aşk acıları yaşamaz. Güzel kadınlara geçici heveslerle yaklaşır, hafif aşkları terennüm eder. Büyük ihtiraslar ve aşk acıları duymaz, yüzeysel bir çapkınlıkla yetinir. Bu tür bir aşk anlayışı, Orhan Seyfi Orhon’da fazlaca görülür.

Yusuf Ziya Ortaç, “İtiraf” şiirinde şöyle der:
Hem aldandım, hem aldattım
Bugün sevdim yarın attım
Her havadan çalmak için

Hem ağladım, hem ağlattım.

Esîriyim bir bûsenin
Bugün onun yarın senin
Bütün bütün olamadım
Hayatımda hiç kimsenin!

Şehevî İhtiras: Sansüalite şiiri. Sevilen kadının cinselliğine yer veren, onunla cinsel teması isteyişi ya da bilfiil uygulayışı dillendiren, kadının cinselliğinden, bedeninden şehevî anlamda yararlanma ihtirasını işleyen metinlere denir. Bu tür metinler, materyalist karakterlidir. Aşkın ruhsal, manevi, duygusal boyutu yerine tensel, bedensel yani maddî boyutunu öne çıkarır. Bunun sanatsal, edebî, estetik değeri olanlarına erotik, bayağı, adî seviyede olanlarına da pornografik deniyor. Türk şiirinde şehevî ihtirası en yaygın ve güçlü biçimde işleyen şairlerin başında Cemal Süreya gelir. Attila İlhan'ın, İlhan Berk (özellikle *Güzel Irmak*'ta)'in ve Ercümend Behzad Lav'ın da bu konuda pek çok şiiri var. Diğer bazı örnekler: Ahmet Muhip Dıranas: "Parkta Serenad", Necip Fazıl: "Hayal", "Kadın Bacakları"; Cahit Zarifoğlu: "Çoğalmak".

Örnek: Cemal Süreya'nın 'Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli' şiirinden bir bölüm:

Bacaklarının daraçısında
Bir yumak
Bir kırlangıç yuvası
Bir söğüt yaprağı susuz ve erkenci
Bir mermi yatağı derin ve pusuda
Bir saat kapağı tık diye açılır
Bir tünek dalgın güvercinler için
Yabancım diyorum ona
Geriye kalan bütün kelimeleri de
Kamulaştırıyorum böylece.
Hadi sevgilim
Bir yudum süt koy yuvaya

Ve iç içe iki hilâl

Sımsıcak, çok yakın, kirli

Unutma ki
İnsanlarımız gibi aşkımız da
Kazılarla bulacak kendi güneşini

Vakit ilerliyor Anadolu güneşi
Peleponez güneşi olacak az sonra
Boşa dönen bir çıkrık uzakta
Avucumda Belkıs'ın delik incisi

Kaynakça: Hakan Arslanbenzer, "Üç Sansüalite Şiiri", *Dünyaya Saldıran Şair*, İstanbul 1998; Metin Cengiz, "Erotik Şiir Cinsel Şiir", *Şiirin Gücü*, İstanbul 1994; Cemal Süreya, "Sevginin Halleri", *Şapkam Dolu Çiçekle*, İstanbul 1991; Cemal Süreya, "Erotik, Porno ve Müstehcen", *Folklor Şiire Düşman*, İstanbul 1992; *Arzunun Karanlık Odası-Fransız Kadın Şairlerin Erotik Şiirleri*, Derleyen ve Çeviren: Gül İlbay, Papirüs yayınları, 2003.

Romantik Aşk: Sevgiliye aşırı derecede duygusal bağlanımı ifade eden, sevgilinin güzelliğine duyulan sevgiyi abartılı bir biçimde terennüm eden, sevgiliden ayrılığa dayanamayışın sonucu olan karasevdayı, hüznü dillendiren aşk şiiri. Bunun bir boyutunu ferdî melânkolizm oluşturur. Melânkoli, malihulya, sürekli hüzün, karasevda, bunaltılı hüzündür. Romantik aşk duygusu, genellikle her şeyin sararıp solduğu, güzel neşeli bahar mevsiminin bittiği, ayrılık mevsimi olan sonbahardaki tabiat ortamıyla özdeşleştirilir. Bu tür metinlerde şehevî ihtiras, erotizm hemen hemen hiç yoktur.

Romantik aşkın hafif, yumuşak bir derecesi olduğu gibi zaman zaman da santimentalizm denilen içli, hassas, aşırı duygusal boyutu da vardır. Aşk duygusunu hastalıklı bir hâl derecesine getirdikleri için bunlara marazî şiirler de denir. Özellikle Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati şairleri santimental nitelikli pek çok şiir yazmışlardır. Bu tür şairler, sevgilinin önünde diz çöküp ağlamak isterler, karasevdaya tutulup mezarlık gibi ıssız yerlere çekilirler, yalnız kalmaktan hoşlanan, üzgün, süzgün, veremli bir duruş sergilerler. Bu tür bir aşk anlayışını örnekleyen Ali Canib'in 'Gözlerin İçin' adlı şiirini alıyoruz:

Senin o gölgeli kirpiklerinle gözlerin âh,
Bütün güzelliğinin rûhu işte onlardır;
O gözlerindeki mestâne ibtisâm-ı nigâh
-Ki her gören onu bir mor menekşe rûhu sanır-

.... zamânları baygın semâda
Uçan esîr-i bahârîyi andırır güzelim;
Senin o gölgeli kirpiklerinle gözlerinin
Önünde diz çökerek ağlamak budur emelim!.

Fakat niçin o derinliklerinde gaşy olarak
Hayâl ü hissime mahfîce bir melâz arayan
Nazarlarım ona vakf-ı lihâza ettikçe

Çöker sabâh-ı garâmımda bir kederli gece?
Doğar bu leylenin ufkunda mübtekî, lerzân
Likâ-yı târ-ı savtıyla bir de mâh-ı firâk?..

Yüceltilmiş Aşk: Sevilen şeye kavuşmak, onu elde etmek, sevgiliye bizzat sahip olmak söz konusu olabildiği gibi tam tersi de vakidir. Aşkın bu boyutuna 'yüceltilmiş aşk' diyoruz. Bu da bir şairin sevgilisini bir süre büyük bir aşkla sevmesi, sonra bir şekilde vuslata erememesi sonucu onu kendi iç dünyasında, ruhunda, kalbinde soyut bir imge olarak var kılması, imgeleminde kurduğu hayaliyle yetinmesi, bedenini arzulamaması ve visali, ona kavuşmayı talep etmemesidir. Bunun son aşaması ilahî aşktır.

Mutasavvıf şairler, kalben manevi derinlikte ileri bir aşamaya geldiklerinde ilahî güzelliğin bir gölgesi olan beşerî güzelliği aşarak hakiki güzelliğin kaynağına yani Allah sevgisine ve aşkına ulaşırlar ve bu aşamada salt ilahî aşkla sermest olurlar. Buna süblimasyon da deniyor. Beşerî aşktan ilahî aşka geçiş süreci Divan şiirinde yaygın biçimde kendini gösterir. Bu konuda Fuzûlî çok meşhurdur. Yüceltilmiş aşkta aşk duyusunun bizatihi kendisi asıl olur ve gaye haline gelir. Diğer türlü aşklarda ise aşk, sevilene ulaşmada birer araçtır.

Örnek: Halide Nusret Zorlutuna'nın "Bahar Geldi" şiiri:

Yıllardır kaybettim o tatlı sesi,
Bir türlü içimde ötmez o bülbül.
Bin ömre bedeldi bir tek nağmesi;
Hem ötmez, hem içten gitmez o bülbül....
Kalbim sükûtuna kâşâne oldu.

Dediler: ”Gelecek, sen bekle biraz;
“Saçlarında sünbül, yüzünde gül var;
“Dilinde nağmeler, bakışında nâz,
“Bütün haşmetiyle gelecek bahâr!”
Bu müjde, dillerde efsâne oldu.

Hasret dedikleri zorlu ateştir;
Bekledim, bağrımı dağladı gül gül.
Artık gelse de bir, gelmese de bir.
“Dermânı yanmada bulan bu gönül”,
Vahdet şarâbına mey-hâne oldu!

Yürekten, derinden fışkırdı bir âh,
Erişti imdâda Rahmet-i Rahmân.
Işıkla doldu cân, elhamdülillâh,
Gönülde göründü en büyük Sultân...
Bezminde kandiller peymâne oldu,

Nusret bu aşk ile dîvâne oldu!

b. Kötümser/Karamsar Duygular:

Bedbîn hisler. Kötümser, bir şeyin kötü, olumsuz, çirkin, ümitsiz taraflarını gören pesimist kişidir. Bu duygu, dünyaya ve olaylara kötümser, karamsar, olumsuz, evhamlı bakış açısının ürünüdür. Şairin ruh haline ümitsizlik, bıkkınlık, korku, endişe, sıkıntı, kasvet, hüzün, üzüntü, çaresizlik, bunalım hâkimdir. Genellikle karanlık, boğucu, dar mekânları tercih eder. Yalnızlık, kaçış, intihar düşüncesi gibi duygular saklar, dramatik ve trajik bir hava içindedir. Kötümser duyguların bir kısmı, şiddetli, sert duygulardır. Öfke, kin, kızgınlık, feryat, bunalım, ürperme, korku gibi eğilimleri kapsar.

Karamsarlık duygusu Parnasyen şairlerde fazlaca görülür. Onların şiirde şekil güzelliğine sığınmaları karamsarlık duygularından kaçış isteğinin bir sonucudur.

“Acı bütün bir hayatın temelidir” inancına sahip olan Alman filozofu Schopenhauer’den etkilenen Sembolist şairler de genelde hüzünlü karamsar duyguları terennüm

ederler. Karamsar/kötümser duyguların şiire yansıması birkaç türlü olabilmektedir. Bazıları şunlardır:

-Karamsar Duyguların Dış Dünyaya Yansıtılması: İnsanın iç dünyası nasılsa dış dünyayı öyle görür. En yakınını denizde boğularak kaybetmiş biri için deniz bir canavardır. Fakat içinde yüzüp kenarında dinlenen biri için deniz oldukça sevimli bir eğlenme yeridir. Dolayısıyla kimi şairler içinde bulundukları kötümser duyguları tabiata, dış dünyaya yansıtırlar. Örnek: Recaizade Mahmut Ekrem'in "Şeb-i Muzlim" şiirinden bir bent:

Düşmüş ademden gerdûna sâye:
Sarmış cihânı zulmet serâpâ;
Eşyâ çekilmiş umk-ı hafâya
Bir dîv-beççe-vârî bu dünyâ
Olmuş gunûde hâb-ı girâna...
Muzlim bulutlar kat kat açılmış,
Almış o dîvi zîr-i lihâfa.
Fevkında gûyâ mâtem nigehbân..
Nezdinde gûyâ kâbûs dâye.

Günümüz Türkçesiyle karşılığı:

Yokluktan dünyaya bir gölge düşmüş. Dünyayı baştanbaşa karanlık sarmış. Varlıklar gizliliklerin derinliğine çekilmiş. Bu dünya bir dev yavrusu gibi ağır bir uykuya dalmış... Karanlık bulutlar kat kat açılmış. O devi yorganın içine almış. Üstünde güya matem gözcü... Yanında güya kâbus dadı.

-Kaçış Şiiri: Elemden kaçış duyguları da bir bakıma kötümserlik ve karamsarlık durumlarını içerir. Kötümser/karamsar duyguların en önemli

boyutunu kaçış şiirleri oluşturur. Bu, daha çok duygusallığın, bireysel duyarlığın ağır bastığı bir şiir türüdür. Kaçış şiiri, ‘özyaşamöyküsel (otobiyografik) şiir’in de bir boyutunu oluştur. Şairin tamamen bireysel dünyasına, kendi özel benliğine, yaşantılarına, durumuna, iç dünyasına yer verdiği öznel bir şiir. Bu tür şiirleri genellikle mutluluğu dışarda değil iç dünyasında yakalamaya çalışan, dış dünya ile sağlıklı bağlantılar kuramamış, hayal kırıklığına uğramış, bir şekilde zarar görüp örselenmiş, ürkmüş ya da yaratılışı gereği içe dönük şairler üretir.

Bu tür şairler, kendi yalnızlıklarına, iç dünyalarına, geceye, karanlığa, hatıralarına, ölüme, muhayyel beldelere sığınırlar. Sosyal ve siyasi olay ve durumlarla yüzleşmekten kaçınan şair, çocukluk dönemlerine, rüyalara, dostluğa, tarihe, hayale, masallara ya da daha başka bireysel ve soyut konulara kaçışı ve sığınışı tercih eder. Dış dünyanın acımasız katılığı ve zorlukları, toplumsal olaylardan ve mücadelelerden kaçan bu şair tipini iç dünyasına ve ruhunun derinliklerine itmiştir.

Bu şairler, hayata küskündürler ve sosyal ilişkilerde çekingendirler. Dış dünyada aradıklarını bulamamanın hayal kırıklığı içinde bu şairlerde **çocukluklarının mutlu dönemlerine özlem** duyma isteği ağır basar. En fazla yalnızlık izleğini işlerler. Çocukluk anılarına sığınma izleği Tevfik Fikret, Ziya Osman Saba, Behçet Necatigil, Mustafa Necati Karaer gibi şairlerde sıklıkla görülür. Örnek olarak Ziya Osman Saba’nın “Geçen Zaman” şiirini alıyoruz:

Hiç olmazsa unutmamak isterdim!
Eski geceler, sevdiklerimle dolu odalar...
Yalnız bırakmayın beni hatıralar!
Az yanımda kal, çocukluğum,
Temiz yürekli, uysal çocukluğum...
Ah, ümit dolu gençliğim,
İlk şiirim, ilk arkadaşım, ilk sevgim...
-Doğduğum ev! Rahatlayacak içim, duysam
Bir tek kapının sesini.
Arıyorum aklımda bir ninni bestesini...
Böyle uzaklaşmayın benden, yaşadığım günler!
Güneş! Getir bir bayram sabahını.
Açılın, açılın tekrar
Çocuk dizlerimdeki yaralar.

Hepiniz benimsiniz:
Mektebim, sınıflarım, oturduğum sıralar..
Yalnız hatırlamak, hatırlamak istiyorum.
Nerde kaldı sevgilim, seni ilk öptüğüm gün,
Rengine doymadığım o sema,
Ahengine kanmadığım ırmak.
Bırakıp her şeyi nereye gidiyorum?
Neler geçmişti aklımdan, nedendi ağladığın, neydi gördüğün?
Ah, nasıldı yaşamak?

Bu şiirin nostaljiden farkı, şairin içinde bulunduğu hâlden memnun olmadığı, bunaldığı için geçmişe kaçış duygusunu içermesi. Nitekim "Yalnız bırakmayın beni hatıralar!" mısrası belirgin bir biçimde bu kaçış ve sığınma duygusunu veriyor. Nostaljide ise şair, içinde bulunduğu hâlden çok da şikâyetçi değildir.

Ayrıca ruhbiliminde **anne karnına dönüş** eğilimi diye bilinen bir olgudan söz edilir. Kaçış şiirlerinin üretilmesinde bu bilinçaltı eğilimin de etkisi vardır. Kişi, fiziksel dünya gerçeklerinden bunaldığında, hayatın zorluklarıyla mücadeleden yıldığında, dış dünyayı çirkin gördüğünde güvenli bölgelere sığınma, saklanma, yalnızlığını, ıssızlığını gidermek için kapalı mekânlarda bulunma isteği duyar. Denizin sonsuzluklarında kaybolup gitme isteği, mağaraya sığınma, türbelere kapanma arzusu gibi durumlar hep bu eğilimin sonucudur. Derinlik psikolojisinde deniz, mağara, kabir, saray, mabet, han gibi kapalı bölgeler anne karnının simgeleridir.

Ahmet Haşim'de, Necip Fazıl'da, Ercümend Behzad Lav'da kaçış şiirlerine rastlamak mümkündür.

Örnek: Tevfik Fikret'in "Sühâ ve Pervîn" şiirinden:
Deminki levhayı siz şimdi bir hayâl ediniz:
Bütün o vahşet-i giryân içinde biz, ikimiz
Uzaklaşıp gidiyorken, yosunlu bir kabrin
Başında birleşerek... Âh o kabr, o kabr-i hazîn;
Benim bekâret-i rûhumdur onda nâim olan!...
O nâim-i ebedînin sükûn-ı hâbından
Bir ihtizâr-ı nihânî duyar, teheyyüc eder,
Ve ağlarız... Bu cûşân girye-i huzûr-âver,
Benimçün işte budur aşka en güzel timsâl.
<u>Günümüz Türkçesiyle karşılığı:</u>

Deminki levhayı siz şimdi bir hayal ediniz: Bütün o ağlayan yabanilik, ıssızlık içinde biz ikimiz uzaklaşıp gidiyorken, yosunlu bir kabrin başında birleşerek... Ah o kabir, o hüzünlü kabir!... Onda uyuyan benim bekâretimin ruhudur!... O sonsuza kadar uyuyanın uykusunun dinginliğinden gizli bir can çekişme sesi duyar, heyecanlanır, ve ağlarız... Bu coşkun ve huzur veren ağlayış!... Benim için işte budur aşka en güzel örnek!...

-Nihilizmi de karamsar bakış açısı içinde değerlendiriyoruz. Nihilizm, 'hiççilik' ve 'yokçuluk' demek. Bu, bizatihi hayatı, salt yaşamayı en üstün değer bilen dünya görüşüdür. Nihilist, idealist değildir ve ideolojik, dinî, millî, sosyal değerlere kayıtsızdır. Bu değerleri yadsırlar. Onun için fiziksel dünya ve biyolojik varlığı korumak ve devam ettirmek esastır. Nihilist, sürekli ölümden korkar. Cahit Sıtkı Tarancı büyük ölçüde nihilist bir şairdir.

-Gurbet Duygusu: İnsan, içinde doğup büyüdüğü, yetiştiği ve sosyal bir çevre edindiği doğal mekânından uzun süreli ayrı kaldığında bir yalnızlık, ıssızlık ve gariplik hisseder. Şu veya bu sebeple doğal çevresinden ayrı kalmış insan bir eğretilik, köksüzlük, terkedilmişlik, bir kenara atılmışlık duygusu içinde olur. Ve bu gurbet duygusu insanda karamsar, kötümser düşünceler üretir. Bu duyguya yer veren şairler, gurbetin daha çok kötümserlik boyutunu işlerler. Gurbet duygusunun felsefî ve sosyal olmak üzere iki boyutu var.

Felsefî açıdan gurbet, insanın kendisini sosyal bir topluluk içinde yaşasa bile varoluşsal açıdan yalnız ve kimsesiz hissetmesidir. Eski Türk edebiyatında mutasavvıf şairler, tasavvufi anlamda bir gurbet duygusunu derinlikli olarak işlemişlerdi. Mutasavvıf şaire göre insan, ruhlar âleminde iken ezelî ve ebedî sevgilisi olan Allah'la beraberdi. Ancak annesinden doğmakla insan bu dünya gurbetine gönderilerek Allah'tan ömür süresince ayrı kalmıştır. Şair, bu ayrılığın ve gurbette bulunmanın hüznünü terennüm ederken bir yandan da çok sevdiği Allah'ıyla tekrar beraber olma umudunu (visal özlemi) taşır. O bu dünya gurbetine geçici bir süre için

gönderilmiştir. Dolayısıyla mutasavvıf şairin gurbet hüznüne “âlî hüzün” derler.

Öte yandan Batıda ortaya çıkan Varoluşçuluk (Egzistansiyalizm) akımına göre insan, bu dünya zindanına atılmış ve iradesiyle kendi insanî varoluşunu kendisinin gerçekleştirmesi istenmiştir. İnsan bu dünyaya bir sürgün olarak gönderilmiştir ve kimsesizdir. Bu sahipsizlik ruh hali, onda trajik bir gariplik duygusu uyandırır. Buna da “yetîmâne hüzün” derler.

Sosyal açıdan gurbet duygusu ise insanın savaşlar, sürgünler, göçler, tabii âfetler, geçim temini için başka yerlere gidişler, askerlik vb. yollarla içinde doğup büyüdüğü sosyal çevresinden uzaklaşmasının getirdiği bir ıssızlık ve yalnızlık durumudur.

Türk edebiyatında gurbet duygusu özellikle halk şiirinde çok işlenmiştir. Divan şiirinde fazla yoktur. Tanzimattan sonraki Türk şiirinde ise Hüseyin Siret, Rıza Tevfik, Yahya Kemal Beyatlı, Faruk Nafiz Çamlıbel, Kemalettin Kâmî Kamu, Ömer Bedrettin Uşaklı, Enis Behiç Koryürek, Munis Faik Ozansoy, Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Şaik Gökyay, Vehbi Cem Aşkun, Cahit Külebi, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ziya Osman Saba, Nüzhet Erman, Yusuf Mardin, Osman Attilâ, İbrahim Zeki Burdurlu, Bekir Sıtkı Erdoğan, Halil Soyuer, Mustafa Necati Karaer, Ümit Yaşar Oğuzcan, Mehmet Çınarlı, Gültekin Samanoğlu gibi şairlerde görülür. Bu isimlerden da anlaşılabileceği gibi gurbet duygusu daha çok özellikle de Beş Hececiler ve Hisarcılarda belirgin bir biçimde görülür. Ayrıca siyasal ya da başka nedenlerle yurtdışına kaçmak durumunda kalan şairlerde de bu duygu belirgin bir konu olarak işlenmektedir.

Örnek: Mehmet Kara’nın “Görünmez Öteler” şiirinden:

Gurbetin sisleri bürümüş çevremi
Öteler görünmez görünmez öteler
Dağlar gözlerimin önüne gerilmiş birer set
Ne olur oralardan söz et bana mektubunda

Kaynakça: İlhan Geçer, “Türk Şiirinde Gurbet”, *Hisar*, Haziran-Temmuz 1950; Hasan Ali Kasır, “Şiirimizde Gurbet”, *Hece*, Eylül, Ekim 1997, S. 9,10

-Yalnızlık Duygusu: Tek başına kalma hali ve kimsesizlik. Bir kimsenin arkadaşsız, eşsiz, dostsuz, koruyucusuz, hamisiz kalma durumu. Kişinin kendini ıssız ve tenha hissetmesi. Bir insan, doğup büyüdüğü yerden hiç dışarı çıkmamış olsa bile başka insanlarla sıcak bir sosyal ilişki kuramamışsa, evlenip çoluk çocuğa karışamamışsa ya da bir şekilde eşinden dostundan uzak kalmışsa, arayanı soranı yoksa yalnız kalmış demektir.

Yalnızlık, daha çok kişinin ruhsal, düşünsel, duygusal ve sosyal dünyasını paylaşacağı kimselerden yoksun olması halidir. Başka insanlar tarafından yakın bir ilgiye mazhar olmamak ve toplum tarafından dışlanmak durumu. Bu sosyal anlamda bir yalnızlıktır. İnsan sosyal bir yaratıktır, yalnız kalmaya tahammül edemez. Dolayısıyla yalnızlık duygusu karamsarlık verir. Bu tür bir yalnızlık olgusunu sanatçının bile isteye tercih ettiği ve sanatsal üretimine zemin hazırlayan uzlet halinden ayrı tutalım.

Bir de felsefî anlamda bir yalnızlık olgusu vardır. O da kişinin evrensel nitelikli felsefî ve metafizik sorunlarına doyurucu cevap verecek bir dayanaktan mahrum olmasıdır. İnsanın dünyaya niçin gelip ölümden sonra nereye gideceği, var oluşunun ne anlam ifade ettiği gibi sorularına tatmin edici cevaplar bulamayan insan, bunalım hissederek metafizik bir yalnızlık içinde kalır. Kişinin kendini tabiatla, evrenle, olaylarla, toplumla, varoluş özüyle uyum içinde göremeyişi hep felsefî ve metafizik yalnızlık olgularıdır.

Söz gelimi metafizik sorunlarını ciddiye alan bir ateist, kalabalık içinde yaşasa bile kendini yalnız ve ıssız hisseder. Aynı şekilde Allah’a büyük bir imanla bağlanan bir mümin, tek başına hapishane hücresinde bile yaşasa yalnız değildir. O, kendini her an yanında, şahdamarından daha yakın hissettiği Allah’ıyla, ezelî ve ebedî dostuyla beraber hisseder.

Sosyal anlamdaki yalnızlık duygusuna örnek olarak Kemâlettin Kamu’nun “Kimsesizlik” şiirinden bir dörtlük alıyoruz:

Yıllardır ki bir kılıcım, kapalı kında,
Kimsesizlik dört yanımda bir duvar gibi.
Muztaribim, bu duvarın dış tarafında
Şefkatine inandığım birisi var gibi.

Kaynakça: Gürhan Tümer, "Yazar ve Yalnızlık", *Çağdaş Eleştiri*, Mayıs 1985, s.46.

-Korku Duygusu:

Korku duygusunun da birkaç türü vardır. Bazıları:

Evham Kaynaklı Korkular: Bazı şeylerden kuşkulanıp kuruntulanmak, gereksiz yere endişelenmek, ruhsal bir rahatsızlıktır. Evhamlı kişi, kaynağı belirsiz bir takım korkular, birsamlar, ürpertiler içinde olur. Uyanıkken, gündüz ortasında ya da akşam vakitlerinde asılsız şeyler görür gibi olur, nereden geldiği belli olmayan sesler işitir, halusinasyonlar görür. Büyük bir tedirginlik yaşar, ürperir, bunalımlara, sıkıntılara düşer, kalbi güp güp öter, hafakanlar basar. Evhamların kaynağı değişik olabilir. Kötü görülmüş rüyalar, şok etkisi bırakmış acılı ve acıklı yaşantı tecrübeleri, hayallerin sınırsız genişliği, dinlenilmiş ürpertici cin peri masalları, seyredilip etkisinde kalınmış korku filmleri, çocukken sürekli öcülerle cezalandırma tehditlerine maruz kalma, kozmik, metafizik korkular vs.

Necip Fazıl'ın bir çok şiirinde bunu görmek mümkündür. Örnek olarak onun "Ayak Sesleri" adlı şiirinden bir bölüm alıyoruz:

Ah bu ayak sesleri, ah bu ayak sesleri,
Dolaşıyor dışarda akşam üstünden beri.
Bu sesler dokunuyor en ağrıyan yerime
Bir eski yara gibi işliyor içerime.
Ey şimdi bir felaket gibi bana yaklaşan,
Sonra saadet gibi yanımdan uzaklaşan
Sesler.. ayak sesleri... bu bitmez çıtırtılar,
Uzaklarda gezen kim, yakınlarda kimler var!

Ölüm Korkusu: Karamsar duygulara ait korkunun bir başka boyutu da ölüm korkusu biçiminde tecelli etmektedir. Ölüm, kimi zaman felsefî bir düşünce olarak işlenebildiği gibi kimi zaman da korku duygusunu üreten bir olgu olarak da belirebilir. Ölüm korkusu, genellikle öte dünya inancını yitirmiş ve bu dünya güzelliklerinden, tatlı hayattan ayrılığa dayanamayacak olan şairlerde ortaya çıkar. Örneğin Cahit Sıtkı dünya güzelliklerinden ve cıvıl cıvıl yaşantıdan mahrum kalacağı için ölüm korkusuna yer verirken;

Yusuf Ziya Ortaç, aşktan ve kadınlardan ayrı kalacağı için ölüm korkusunu dillendirir. Ölüm korkusu, psikososyal gelişim kuramcısı Erikson'a göre, 'benlik bütünlüğüne karşı umutsuzluk karmaşası'nı aşamamış bireylerde görülür. Bunlar, hayatlarını, kendi seçimleriyle yaşamamış, ukdeleri olan bireylerdir.

Örnek: Yusuf Ziya Ortaç'ın "Ölüme Doğru" şiirinden:

Yanıyorken üşüyordum... Nedir bu buhran?
Ne cehennem soğuğu bu, ne yakıcı kış!
Hangi çölün ateşidir beni kavuran?
Vücudumu kutupların havası sarmış!

Her çehreyi yadırgıyor şimdi gözlerim,
Sanki eşya siyah bir tül altında gizli!
Bir yabancı bozuk ahenk aldı sözlerim;
Sesim kısık, nefesim dar, gözlerim sisli!

Kaynakça: Mehmed Kemal, "Şiir Üstüne Noktalamalar" 1, *Gösteri*, Haziran 1981, S.7, s.39; Emin Özdemir, "Şiirin Tanıklığı", *Gösteri*, Temmuz 1981, S.8, s.27; Metin Cengiz, "Şiir, İyimserlik ve Kötümserlik", *Şiirin Gücü*, İstanbul 1994.

-Kin ve Nefret Duygusu: Kin, birisinin başka birisine, topluma, duruma ya da kuruma karşı duyduğu şiddetli düşmanlık ve öfke hissidir. İnsan, sevmediği bir şeye karşı sevgisizliği şiddetlenip aşırı bir dereceye gelince kin oluşur ve içten içe nefret duyarak, iğrenerek, tiksinerek düşmanca tavırlar içine girer ve öç almaya kalkar. Kuvvetli bir garez, bir hınç doğuran kin ve nefret, tabiatı icabı kötümser bir duygudur. Çünkü kötümserlik, bir şeyin kötü taraflarını görme eğilimidir.

Kullanılışı itibariyle kin ve nefret, her zaman kötü olmayabilir. Bu duygunun iyiliği ve kötülüğü, kin duyulan şeyin özelliğine bağlıdır. Haksız yere duyulan kin, kötü karşılanır. Ama örneğin ülkenizi işgal etmiş emperyalistlere karşı kin ve nefret duymak olumlu ve yapıcı bir duygudur. Nitekim Emin Bülent Serdaroğlu'nun meşhur şiiri "Kin" bu duygunun en iyi örneklerinden biridir. Örnek olarak ondan bir dörtlük alıyoruz:

Dağlara lisâna gelse de anlatsa hepsini;
Binlerce cân dirilse de anlatsa geçmişi;
Garbin cebîn-i zâlimi afv etmedim seni!...
Türk'üm ve düşmanım sana, kalsam da bir kişi!

c. Heyecan:

Duygulardaki coşkunluğa, haz ya da elem duygularının aşırı haline heyecan denir. Duyguların belli bir dereceyi aşması, çoğu zaman irade tarafından kontrol edilemez hâle gelmesi aşırı heyecanın ifadesidir. Aşırı derecede heyecana gelen kişi ne yaptığını bilemez durumdadır. Heyecan, ruhumuzda geniş hayal kapıları açan duygudur. Bireysel isteklerin ihtiras boyutuna ulaşması, çok istenilen bir şeyin elde edilememesi ya da elden çıkması sonucu olan feryad u figanlar hep coşkun/taşkın duygulardır. Ayrıca ulvî hisler denilen yüce duygular, büyük ilahî, manevi aşk duyguları, insanlık davası adına hissedilen büyük duygular da bu kapsam içinde değerlendirilmelidir.

Coşkun duyguların bir boyutunu kahramanlık heyecanları oluşturuyor. Bireysel ya da sosyal nitelikli kahramanlık olayları ve olguları yüksek ve derin düzeyde duyguya ve heyecana bağlı olarak ifade edilir. Bu yüzden **kahramanlık şiirleri**ni de heyecana bağlı duygu unsuru içinde değerlendiriyoruz. Kahramanlık şiirine **‘epik şiir’**, ‘hamasî şiir’, ‘destanî şiir’ de denir. Halk edebiyatında “koçaklama” türü yiğitlik konularına yer verir.

Bireysel ya da sosyal ve millî nitelikli kahramanlık olaylarını, savaşlarda kazanılan zaferleri, olağanüstü başarıları, yiğitçe mücadele ve kurtarma olaylarını, millet, vatan ve din uğruna verilen destanî mücadeleleri, tarihin büyük olaylarını, önemli dönüm noktalarını millî heyecanı coşturacak biçimde konu alan şiirlere denir. Eski Yunan’da epik şiirin ilham perisi yani musası Klio’dur. Kahramanlık şiirinin önemli bir çeşidini vatan şiiri oluşturur.

Vatan sevgisi duygusunu işleyen vatan şiiri, aynı vatanın çocuklarının, aynı coğrafyayı, dini, kültürü, dili, bayrağı, ortak duyuş düşünüş ve manevi değerleri paylaşanların vatan sevgisinden kaynaklanan ortak duyarlığını terennüm eden şiirdir. Vatan, üzerinde yaşadığı topluluğu uyumlu bir millet yaptığı, millî birliği sağladığı, millet fertleri arasında aynı sevinçleri, aynı üzüntüleri, aynı heyecanları ve aynı beklentileri doğurduğu için sevilir ve vatan şiirinde bu duygular terennüm edilir. Dünya edebiyatından örnekler: Firdevsî, *Şehname*; Homeros, *İlyada.*

Bizim en önemli vatan şairlerimiz: Namık Kemal, Yahya Kemal, Mehmet Âkif, Mehmet Emin Yurdakul, Ahmet Kutsi Tecer, Arif Nihat Asya, Orhan Şaik Gökyay. Günümüzde Hakan Arslanbenzer ve Hakan Şarkdemir gibi şairler neo-epik dedikleri bir tarzda yazıyorlar.

Örnek: Yahya Kemal’in “Mohaç Türküsü” şiirinden:

Bizdik o hücumun bütün aşkıyle kanatlı;
Bizdik o sabah ilk atılan safta yüz atlı.
Uçtuk Mohaç ufkunda görünmek hevesiyle,
Canlandı o meşhur ova at kişnemesiyle!

Dünyaya veda ettik, atıldık dolu dizgin;
En son koşumuzdur bu! Asırlarca bilinsin!

Bir bir açılırken göğe, son defa yarıştık;
Allah'a giden yolda meleklerle karıştık.

Geçtik hepimiz dört nala cennet kapısından;
Gördük ebedî cedleri bir anda yakından!

Kaynakça: Ali Nihad Tarlan, "Türk Edebiyatında Hamaset", *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul 1981, s.67; Cemal Köprülü, "Epik Şiir ve Epopeye Dair", *Varlık*, 1.4.1940,S.162, s.449.

7. GÖRÜNTÜ

Görüntü, şiirin görme duyumuza hitap eden boyutudur. Sabit ya da hareketli dış dünya manzaraları, tabiat tasvirleri, olay, olgu ve insana ait görüntüler şiirin aslî unsurlarıdır. Şiire yansıtılan ve gözleme dayalı olan dış dünya görüntülerinin sunuluş biçimleri değerlendirilir. Resim sanatının bir yansıması olarak bir hatıra, hayat ya da tabiat sahnesinin okuyucunun gözü önünde bir tablo gibi canlandırılarak tasviri Türk edebiyatına özellikle Servet-i Fünun döneminde Batı edebiyatından gelmedir.

Görüntü, şair tarafından ya hiçbir değişiklik yapılmadan olduğu gibi ya da bazı değişikliklerle sunuluyordur. Bunlara ayrı ayrı bakalım:

a. Nesnel Görüntü:

Buna 'fotoğraf görüntüsü' ve 'fotoğraf gözlemciliği' de denir. Dışarda seyredilen manzara göze hitap edecek şekilde renk, şekil ve çizgiler öne çıkarılarak sunulur. Şairin duygu, düşünce ve hayallerine göre değiştirilerek yeniden üretilmiş bir görüntü değil, tamamen gözün görüş alanına giren görüntünün resmedilmesidir. Dolayısıyla nesnel ve somut bir gerçeklik yansıtılmış olur.

Tasvir tekniğinden bolca yararlanılarak varlıkların gerçek özellikleri, canlı ve renkli olarak birebir verilir. Kelimelerle resim yapmaya tasvir denir. Dolayısıyla nesnel görüntü sunumunda tasvir, üzerinde önemle durulan bir

ögedir. Boyutlar, şekiller, renkler değiştirilmeden gerçek özellikleriyle sunulur. Şairin ortaya koyduğu görüntü fotoğraf görüntüsüdür. Görülen her şey, gerekli olup olmadığına bakılmadan tasvir edilmeye çalışılır.

Bu tarz bir görüntüye 'peyzaj' da denebilir. Peyzaj, insan elinin değmediği saf tabiat ortamıdır. Bu tarz bir yaklaşımda şiir için gerekli olmayan, anlamsız bir çok ayrıntıya da yer verilebilmesi tehlikesi vardır ve bu şiirin değerini düşürür. Nesnel görüntünün egemen olduğu şiirde insan değil maddî varlıklar, somut dış dünyanın tasviri ön plandadır.

Fotoğraf görüntüsünü bir ölçüde **Parnasizm** akımında bulabiliyoruz. Parnasizm, şiirde kelimelerle resim yapmak, dış dünyayı, tabiatı bir tablo halinde göz önünde canlandırmak demektir. Özellikle Théophile Gautier, tabiatın renk ve çizgilerini şiirde olabildiğince yansıtmaya çalışmış, şiirde çizgi, kütle, ışık, gölge ve renk gibi görsel sanatlara özgü motifleri kullanmıştır. Bu yaklaşım, insan beni yerine dış dünyayı, tabiatı öne çıkarmış, duygusuz, durağan ve soğuk tabiat tasvirlerini önemsemiştir. Sınırı, çerçevesi belli olan varlığı yani donmuş haldeki eşyayı tasvire yöneliktir.

Bu akım, aşırı duyguculuğa, Romantizme, lirizme, öznel duygulara, şekli ihmal edişe bir tepki ve kuralları, şekli, dış yapıyı önemseme hareketidir. Felsefî planda pozitivizmin ve rasyonalizmin, nesir türünde de realizmin şiirdeki yansımasıdır. Bir bakıma duygusal, ruhsal olanı yani manevi boyutu reddediş ve salt maddî olanı esas alma anlayışına yaslanmıştır. Tabiatın, varlığın güzelliği şairin süslemelerine, abartmalarına, öznel duygu ve yorumlamalarına gerek kalmadan olduğu gibi sergilenmelidir. Bireysel duygulara ve sosyal sorunlara yer verilmeyecek, sadece dış dünya güzelliği tasvir edilecektir.

Bu açıdan Parnasizm, biraz materyalist bir yaklaşımdır. Bu akıma uygun uygulamaları Servet-i Fünun şairlerinde fazlaca görürüz. Dergilerde bol bol fotoğrafların yayınlanması üzerine bu dönemde resim altı şiir modası da yaygınlaşır. Şairler, bir fotoğrafın altına o resimle ilgili şiirler yazarlar. Servet-i Fünun şairleri şiirlerinde değişik ruhsal durumlarına uygun dekor mahiyetinde tabiat tabloları çiziyorlardı. Fakat Türk şiirinde akımın felsefî temeli yerine şiirde şekil mükemmeliyeti ve tabiatın güzelliğini fazla değiştirmeden olduğu gibi verme yani tabiat güzelliğini kendi doğal güzelliği içinde sunma düşüncesi önemsenmiştir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" şiirinde büyük ölçüde fotoğraf görüntüsü egemendir. Örnek olarak şu parçayı alalım:

Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı...
Arkada zincirlenen yüksek Toros dağları,
Önde uzun bir kışın soldurduğu etekler,
Sonra dönen, dönerken inleyen tekerlekler...
Ellerim takılırken rüzgârların saçına
Asıldı arabamız bir dağın yamacına.
Her tarafta yükseklik, her tarafta ıssızlık,
Yalnız arabacının dudağında bir ıslık!
Bu ıslıkla uzayan, dönen, kıvrılan yollar.

Görüldüğü gibi bu parçada dış dünya olabildiğince nesnel özellikleriyle tasvir edilmiştir.

Kaynakça: Mehmet Kaplan, "Tevfik Fikret'te Pitoresk", *İstanbul*, 1 Birincikânun 1943, s.7.

b. Öznel Görüntü: Bunun da başlıca iki şekli vardır:

-Resimsel Görüntü: 'Resim şiir', 'Pitoresk şiir' de denir. Bu, izlenimlere bağlı dış dünya görüntüsü, şairin ruhunda hissettiği manzaradır. Şairin şiiri için gerekli olan dış dünya malzemesini olduğu gibi değil istediği biçimde, dış dünya varlıklarının görüntü ve hayallerini tasvir etmesidir. Tasvir edilen dış dünyanın, gerçek somut özellikleriyle değil, şairin o anki ruh haline, duygu, düşünce ve hayaline göre öznel olarak üretilmiş bir görüntüyle sunulmasıdır. Çıplak gözün gördüğüyle yetinmeyerek bunun ötesinde öznel bir üretimle, şairin olmasını istediği bir manzara tasvir edilir.

Varlıklar, bilinen ve görünen özellikleriyle tanımlanmakla, belirtilmekle bırakılmaz, her gözün göremeyeceği yeni, derinlikli ve soyut özellikleri ortaya konur. Varlıklar, yeni bir boyut içinde üretilir ve masalsı bir hava içinde sunulur. Şair, var olanı değil; beğendiği, seçip elediği unsurları alıp kendine göre değiştirerek ortaya koyar.

Tasvirler, usta bir ressamın fırçasından çıkmış gibi çarpıcı, canlı, renkli ve etkilidir. Resimsel görüntüye 'dekor' da denebilir. Dekor, insan elinin müdahale ettiği, bazı değişiklikler ve düzenlemeler yaptığı dış dünyadır. Resimsel görüntüyü oluşturmada edebî sanatlar ve sıfatlar önemli rol oynarlar.

Örnek: Yahya Kemal'in "İstinye" şiiri:

İstinye körfezinde bu akşam garipliği
Bir mihnetin sonunda teselli kadar iyi.
Hulyâ, serinleşen köyü, her an morartıyor;
Sessiz gelen saat-başı sürdükçe artıyor.

Durgunlaşıp bir ayna kadar parlayan suda,
Dünya güzel göründü resimleşmiş uykuda.

Binlerce lâle serpili yüzlerce bahçeden
Beş yüz yılın kadehleridir şimdi yükselen.

Eşsiz Boğaz! Şerefli hayâlin derindedir!
Senden kalan o levhada her şey yerindedir.

-Hayalî Görüntü: Şiir ve genel olarak sanat, büyük ölçüde geniş bir hayalin ürettiği bir güzelliktir. Gerçek dünyada, tabiatta olmayan tamamen şairin hayalinde ürettiği muhayyel görüntüdür. Hayalî görüntü üretme sebeplerinin başında şairin içinde yaşadığı katı, somut dünya gerçekliği içinde istediği mutluluğu bulamamış olması ve güzellik, iyilik ve mutlulukların bu dünyadan öte başka hayalî âlemlerde aranmasıdır. Hayal, özlemlerin ifadesidir.

Hayalî görüntüler, sadece bu dünyanın dışında olan ütopik mahiyetteki soyut âlemlerle sınırlı değildir. İçinde yaşadığımız dünya içinde kalarak mutlu olunacağı düşünülen başka güzel mekânlar da şiirde hayalî birer görüntü olarak resmedilebilir. Tevfik Fikret'in "Bir Ân-ı Huzur", "Yeşil Yurt" ve "Ömr-i Muhayyel" gibi şiirleri buna örnektir. Ahmet Haşim, "O Belde" ve "Yollar" şiirlerinde somut dünya ötesi hayalî bir görüntüye, her türlü arzularını tatmin ederek mutlu olacağı muhayyel beldelere yer vermiştir. Yahya Kemal'in "Deniz Türküsü" şiirini hayalî görüntüye örnek olarak veriyoruz:

Dolu rüzgârla çıkıp ufka giden yelkenli!
Gidişin seçtiğin akşam saatinden belli.
Ömrünün geçtiği sahilden uzaklaştıkça
Ve hayalinde doğan âleme yaklaştıkça,
Dalga kıvrımları ardında büyür tenhalık,
Başka bir çerçevedir, git gide, dünya artık.
Daldığın mihveri, gittikçe, sarar başka ziya;
Mavidir her taraf, üstün gece, altın derya....
Yolda benzer hem uzun, hem de güzel bir masala

O saatler ki geçer başbaşa yıldızlarla.
Lâkin az sonra lezîz uyku bir encâma varır
Hilkatin gördüğü rüya biter, etraf ağarır.
Som gümüşten sular üstünde, giderken ileri,
Tâ uzaklarda şafak bir bir açar perdeleri....
Mûsikîsiyle bir âlem kesilir çalkantı;
Ve nihayet görünür gök ve deniz saltanatı.

Girdiğin aynada geçmiş gibi dîğer küreye
Sorma bir saniye, şüpheyle, sakın: ”Yol nereye?”
Ayılıp neş’eni yükseltici sarhoşluktan,
Yılma korkunç uçurum zannedilen boşluktan!
Duy tabîatte biraz sen de ilâh olduğunu,
Rûh erer varlığının zevkine duymakla bunu.

Çıktığın yolda, bugün, yelken açık, yapyalnız.
Gözlerin arkaya çevrilmeyerek, pervasız,
Yürü! Hür maviliğin bittiği son hadde kadar!...

İnsan âlemde hayal ettiği müddetçe yaşar..

c. Hareketli Görüntü: Buna ‘sinematografik görüntü’ de denir. Şiirde sinemasal görüntü ve hareketlilik öne çıkar. Görüntü, resmedilmekten çok canlı, hareketli oluşu içinde sunulur. Buna örnek olarak Enis Behiç Koryürek’in bir şiirinden bir bölüm alıyoruz:

SÜVARİLER

Biz kasırga oğulları, biz kanatlı süvariler,
Sınırlarda akın eden tamam yedi bin nefer!
Ordumuzun dolu dizgin hücumundan
Dalgalanır bir kahraman uğultu.
Şimşek gibi kılıç çalan,
Yorulmayan bu ordu
Hep muzaffer
Cenk eder.

Bu asker,
Er oğlu er
Şehleventler fırkası!
Bulutlardan bizi sorar
Varılmayan ufukların arkası.
Uzak değil varılmayan şu ufuklar!
Bizim için yeryüzünde yoktur asla uzak yer;
Bizim için bütün yollar şereflere doğru gider...

Görüldüğü gibi burada savaşa giden süvarilerin ufka doğru dolu dizgin gidişleri hareketlilikleri içinde gittikçe küçülen görüntüleriyle sunulur. Mısraların düzenleniş biçimi bu hareketli görüntüyü vermektedir.

Aynı şairin "Gemiciler" şiiri ve Nazım Hikmet'in "Memleketimden İnsan Manzaraları" ve Attila İlhan'ın bazı şiirleri, Arif Damar'ın özellikle *Dost* kitabındaki şiirleri diğer örnekler arasındadır.

Kaynakça: Ece Ayhan, "Sinema ve Şiir", *Dipyazılar*, YKY, İstanbul 1996, s.92.

ç. Soyut Görüntü: Şiirde soyut görüntü, en genelde imge ve simgelere dayalı olarak gerçekleştirilir. Dilin bilinen temel, asıl ve birinci karşılıklarının ve yan anlamlarının dışında başka şeyleri çağrıştırması ve hayalimizde bilinen anlamlarından başka anlamlar canlandırmasıdır. Söz varlıklarının temel anlamları, yan anlamları ve çağrışımsal anlamları vardır. Soyut görüntü, bu çağrışımsal anlam boyutunu oluşturur. Soyut görüntü kendi içinde şu ögeleri içermektedir:

- İmge: Şiirin en temel unsurlarından birisi imge üretmedir. Bu bağlamda dilin söz, anlam ve heyecan sanatlarından yararlanılarak okuyucunun gözü önünde hayalî görüntüler oluşturulur. Bunun Klasik Türk edebiyatındaki adı 'mazmun', yeni Türk edebiyatındaki adı da 'imge'dir. **Mazmun**, beytin tamamında şair tarafından hedeflenen mana, şiirin arka planında gizlenen anlamdır. Mazmun, düşüncenin zekâya dayalı olarak beytin içinde gizlenmiş hali, inanç, din, efsane, örf, gelenek, kültür ve yaşama biçiminin göndermeli olarak kodlanması ve Klasikleşmiş, kalıplaşmış, ortak teşbihler sistemidir.

Mazmun, aynı kültürel havayı teneffüs eden, aynı inanca sahip, aynı malzemeyi, aynı sabit kurallar içinde kullanan şairlerin ortak mecazlarıyla örülen ve kalıplaşan bir şeydir. Bir anlamda kollektif, genel, ortak mecazlara dayanır. İmge ise farklı dünya görüşlerine sahip, farklı kültürel havaları

soluyan, farklı yapı ve malzemeyle çalışan, modern zamanlarda farklı adacıkların mensubu olan şairlerin bireysel, yeni, özgün mecazlarıyla kurulur.

İmgenin Batı dillerinde ‘image’, ‘imagination’, ‘imagine’ gibi karşılıkları var. Türkçede ise şu karşılık ve ifadeler de kullanılmıştır: ‘İmgelem’, ‘hayal’, ‘hayal gücü’, ‘tahayyül’, ‘muhayyile’, ‘resim’, ‘timsâl’, ‘sûret’, ‘sûret-i hayâliyye’ (hayalî resim ve görüntü), ‘sûret-i zihniyye’ (zihinsel resim), ‘sûret-i mahsûsa! (özel bir resim ve görüntü), ‘sûret-i akliyye’ (akılla oluşturulan bir resim), ‘sûret-i ihsâs’ (hissettirme görüntüsü), ‘bir şeyin veya bir kimsenin kavranışı’, ‘görsel çağrışım ve benzetme’. Soyut görüntü oluşturmanın en belirgin karşılığı olan imge, içeriği etkili bir biçimde sunma tekniklerinden biridir. Bilim adamı, bulduklarını kavramlarla, terimlerle kanıtlamaya, filozof önermelerle, kıyaslarla yorumlamaya, şair de imgelerle göstermeye, sergilemeye, hissettirmeye çalışır.

En genel anlamıyla imge, dinleyici ya da okuyucunun zihninde oluşturulan, üretilen ve çizilen görüntü ve duygulardır. Okuyucunun gözünde özgün ve çarpıcı görüntüler oluşturmaktır. Şairin dış dünyadan gözlemleyerek, izleyerek, hissederek, bizzat yaşayarak elde ettiği algıların zihninde, hayal dünyasında anlamlı bir bütüne kavuşarak uyumlu bir görüntü oluşturmasıdır. Görüneni görünen özelliklerinden soyutlayarak, onları bir kenara iterek bambaşka bir biçime dönüştürerek sunma biçimidir.

İmge, dilin açık ve kesin tanımlama, adlandırma, gösterme ve belirtme özelliğinden öte benzerlikler ve

çağrışımlar yoluyla duygu, düşünce, hayal ve heyecanlarımızı karşılayacak şekilde ifade imkânlarının genişlemesini sağlar.

İmge kurma, dış dünyadan seçtiğimiz kimi nesnelerin kendi aralarında ve bizimle onlar arasında zihnimizde soyut görüntü oluşturma demektir. İmge üretme, güçlü bir sezgi gücüne bağlıdır. İmge, dış gerçeği aynen değil, tasarlanan gerçeği vermektir. Dış dünyada somut bir nesnenin karşılığı olmayan imgenin nesnel bir karşılığı yoktur. Ancak bazı nesneleri, bazı olguları ve olayları çağrıştırabilir.

İmge ile hayal, aşağı yukarı aynı anlama gelir. **Hayal**, tasavvuru mümkün olan göstergelerdir. Hayal, dış dünyanın dil vasıtasıyla kafamızda soyut görüntüler halinde uyanmasıdır. Hayal, dış dünyadaki, tabiattaki varlıkların ve eşyaların sözler aracılığıyla insan zihninde uyanan görüntüleridir. Hayal, gerçekçi ve makûl olduğu ölçüde inandırıcı ve etkili olur. Şiir, büyük oranda okuyucunun gözü önünde güzel, etkili ve parlak hayaller uyandırma sanatıdır. Birer aracı olan kelime ve cümleler bize varlık, olay ve olguların gerçeğini değil dolaylı olarak işaret ettikleri hayallerini verirler. Hayaller, ince ve özgün olmalıdır. Şair, kullanıla kullanıla iyice harcıâlem olmuş, çağrışım ve etki değerini yitirmiş olan eskimiş imgeleri tekrarlamaktan kaçınıp yeni ve özgün imgeler üretmelidir.

İmge, salt bir süs ve şekilden mi ibaret yoksa şairin iç dünyasına, ruhsal durumuna ve düşüncesine karşılık gelen bir şey mi? Şiir incelemesinde imgenin bu boyutuna bakmalıdır.

İmge oluştururken benzetme, istiare gibi sanatlardan yararlanılır.

İmgenin oluşum aşamaları şunlardır:

1.Şair dış dünyayı gözlemler,

2.Zekâsı ve sezgi gücüyle gözlemlediği unsurlardan kendine göre bir seçme ve eleme yapar,

3.Bilincinde, şair duyarlığında bunlar arasında değişik

ilişkiler ve bağlantılar kurar,

4.İlginç gelebilecek anlamlı, hayret ve hayranlık uyandırıcı soyut bir görüntü oluşturur,

5. Bu özgün görüntüyü etkili, çarpıcı ve vurgulu bir dil dizgesine döker.

İmgenin özgün olması gerekir. Daha önce tekrarlanıp duran imgelerin biraz değişiklikle yeniden tekrarlanması şair için bir zaaftır. Şairin gücü, zengin ve özgün imge üretebilmesiyle ölçülür.

İmge oluştururken başvurulan yollardan bazıları şunlardır:

-Benzetme: Teşbih sanatı. Varlıklar ve kavramlar arası benzer ilgileri dile getirmek. Benzetmenin gerçekleşebilmesi için 4 temel ögenin olması gerekir: 1. Benzetilen (müşebbeh). Asıl unsur olup bir şeye benzeyendir. Zayıf özelliklere sahiptir. 2. Benzetmelik (müşebbehün bih). Benzetmede kendisinden yararlanılan yani kendisine benzetilen daha güçlü ve yüksek özelliklere ve niteliklere sahip olan şeydir. 3. Benzetme yönü (vech-i şebeh, maksad-ı teşbih). Benzetilen ile benzetmelik arasında bazı bakımlardan benzerlik vardır. Birbirine benzeyen varlıkların hangi bakımlardan benzediği hususu. Biçim, renk, tat, kuvvet vs. 4. Benzetme edatı (edât-ı teşbîh, vâsıta-i teşbîh). Gibi, sanki, güya, tıpkı, nitekim, adeta, benzer gibi edatlar ya da bu görevdeki kelimeler benzerlik ilgisi kurar. Benzetmede bu 4 temel ögenin tamamı kullanılmayabilir, bazısı kullanılarak da benzetme yapılabilir. Edip Cansever, “Mendilimde Kan Sesleri” şiirinde benzetme sanatına dayalı olarak insanın kişiliğinin yaşadığı fiziksel çevresi tarafından biçimlenmesi imgesine yer veriyor:

İnsan yaşadığı yere benzer
O yerin suyuna, o yerin toprağına benzer
Suyunda yüzen balığa
Toprağını iten çiçeğe

-Eğretileme: (Yun. Metaphora). İstiare sanatı. Ödünç

alma. Bir şeyi, özelliği, adı vs. eğreti olarak alıp bir süre için belli bir amaç için kullanma. Bir yerden bir yere götürmek. Bir şeyi aradaki benzerlik ilgilerinden dolayı başka bir şeyin adıyla anma. Tabiatta bulunan bazı varlıklar ve canlıların isimleri, değişik özellikleri insanların bazı özelliklerini karşılamak üzere ödünç alınır ve insanın dikkat çekilmek istenen özelliği başka varlıkların özellikleri zikredilerek belirtilir ki bu etkiyi kuvvetlendiren edebî bir sanattır. İstiare, sadece insanla diğer varlıklar arası bir benzerlik ilişkisine dayanmaz aynı zamanda varlıklar arası ilişkilere de dayanır. Bu, deyim aktarmalarından birisidir.

Örnek: Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Sanat" şiirinden:

Sen raksına dalarken için titrer derinden
Çiçekli bir sahnede bir beyaz kelebeğin

Bu mısraları okuyunca gözümüzün önünde, sahnede bir balerini gösteri yaparken kendinden geçmişçesine hayranlıkla izleyen, kendi millî sanat değerleri yerine salt Batı sanat ve kültürüne hayran olan, millî duyarlıktan yoksun bir kişinin bu zavallı ve acınası hali canlanıyor. Bu imgenin oluşmasında bir balerinin beyaz bir kelebeğe benzetilmesi istiaresi önemli bir rol oynuyor. Yani kelebeğe özgü nitelikler ve kelebek adı ödünç olarak balerine verilerek istiare yapılmıştır.

Bir başka örnek: Cemal Süreya, "Mola" şiirinde kartal istiaresinden yola çıkarak gözümüzün önünde kartala ait özelliklere sahip bir düşman imgesi canlandırıyor:

-Kartallar dolanıyor generalim

-Kartallar dolanır da dolanmaz da
Kaç tane vurmuştum Mütarekede

-Kişileştirme: Personification. Teşhis sanatı. İnsana ait bazı özellikler, tavırlar diğer varlıklara yansıtılarak, cansız varlıklar ya da canlılar insan gibi düşünülür.

Örnek: Necip Fazıl'ın "Kaldırımlar" şiirinden:

Kaldırımlar, ıstırap çekenlerin annesi;
Kaldırımlar, içimde yaşamış bir insandır.
Kaldırımlar, duyulur sükûn içinde sesi,
Kaldırımlar, içimde uzayan bir lisandır.

-Mecaz-ı Mürsel: Buna 'düz değişmece' de diyorlar. Bu da bir deyim aktarmasıdır. Benzetme amacı olmadan bir sözü gerçek anlamının dışında mecazî anlamda, başka bir anlamda kullanmak. Bir şeyin parçasını söyleyip bütününü ya da bütününü söyleyip parçasını, özeli söyleyip geneli veya geneli zikredip özeli, nedenini söyleyip sonucu ya da sonucu söyleyip nedenini, zarfını söyleyip mazrufunu ya da mazrufunu söyleyip zarfını kastetmek gibi durumlar hep mecaz-ı mürseldir. Deyimlerin çoğu bu sanatı içerir.

Örnek: Yahya Kemal'in "Sefer" şiirinden:

Hâkân-ı Rûm leşkeri yaklaştığın görüp
İrân gerektir ağlasa baht-ı siyâhına

Burada İran, o ülkede yaşayan halkın yerine kullanılmıştır. İran zarf, orada yaşayan halk da mazruftur.

-Karşıtlığa Dayalı İmge Üretme: Sunulan imgenin görüntüdeki eğreti özelliği, etiketi ile özdeki, iç mahiyetteki gerçek özelliği arasındaki karşıtlığı, tezadı nazara verip

bunu hissettirerek yapılan imgelem. Örnek: Mehmet Âkif'in "İstiklâl Marşı"ndan:

Ulusun, korkma! Nasıl böyle bir imanı boğar
Medeniyyet dediğin tek dişi kalmış canavar?

Bu iki mısrayı okuyunca gözümüzün önünde şu imge canlanıyor: Kendini bütün dünyaya medenî olarak sunan, kendine böyle bir etiket yapıştıran; gerçekte ise vahşî bir canavara benzeyen emperyalist, sömürgeci ve işgalci Batı, eski gücünü kaybetmiştir. O, tek bir dişi kalmış, böğürüp duran, köpek gibi uluyan, saldırgan bir canavardır. Görüldüğü gibi Batının görüntüde medenî, gerçekte ise vahşî oluşu arasındaki karşıtlığa dayalı olarak bir imge üretilmiştir.

Kaynakça: Özdemir İnce, "İmge ve Serüvenleri", *Şiir ve Gerçeklik*, İst. 2001.; Roger Caillois, "İmgenin Yeri", *Varlık*, 1.3.1966, S.665; Emin Özdemir, "İmge", *Sanat Olayı*, S.11, s.82; Hakan Arslanbenzer, "İmgenin Ölümü", *Akit*, 26.4.1998; Tuğrul Tanyol, *Gösteri*, Ağustos 1985, S.57, s.26; Tuğrul Tanyol, *Gösteri*, Ocak 1986, S.62, s.20; Erdoğan Alkan, "İmge", *Şiir Sanatı*, İstanbul 1995, s.548; Mehmet Narlı, "İmge", *Türk Edebiyatı*, Ağustos 2003, S.358.

- Simge: Simge, 'sembol', 'timsal' demektir. 'temsîlî teşbih' ve 'temsîlî istiare'ler de aşağı yukarı birer simgedir. Simge oluşturma, şeyler, unsurlar, varlıklar, olgular ve olaylar arasında sezgiye, akla, zekâya dayalı kıyaslamalarla benzerlik, çağrışım ve ilgiler kurmaktır. Şair, bir şeye bakınca derin bir sezişle o varlıkla ruh dünyasında heyecanını duyduğu, önemine inandığı bir başka unsur, olgu ve olay arasında çarpıcı bir ilgi kurar ve iç dünyasında derin yer eden şeyi söylemede ilk gördüğü unsuru bir aracı olarak kullanır.

İmge, birçok unsurun bir araya gelmesiyle hayalî bir görüntü oluşturmak iken; simgede, genellikle somut bir unsurun hayalî görüntüleri, soyut kavramları, duyguları, düşünceleri temsil etmesi söz konusudur. Simge denilen unsur, genellikle somut bir varlık, bir obje, bir eşya olur ve çağrışımlar, muhakemeler, tesadüfler, alışkanlıklar, benzer ilgiler yoluyla soyut değerleri akla getirerek temsil eder.

Simge, bazı kuramcılar tarafından “İç sezi simgesi” (analojik sembol/intuitif sembol) ve “akıl ve zekâ simgesi” (entelektüalist sembol) gibi kısımlara ayrılabilirse de bu, olguyu karmaşık hale getiren gereksiz bir ayırımdır.

Simgenin birkaç boyutu vardır. Bunların bazılarını örneklendirelim:

-Somut bir varlığın yine somut bir varlığı temsil etmesi: Bu tür simgeselleştirmelerde canlı bir varlık başka bir canlı varlığı, cansız bir varlık canlı bir varlığı ya da canlı bir varlık cansız bir varlığı temsil eder. Örnek: Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın *Delice Böcek* adlı kitabından şu parçaları alalım:

Ben gecenin gücüyüm
Ben yelin gücüyüm
Ben toprağın gücüyüm
.....
Ben bir böceğim
O yıllarla yıllarla uzak
Yiyorum
Yiyorum toprak- altı tan ağartısına
dek gelince
Devlerin düşünü
.....
Üstümde yüce bir toprak
Gene de yeğnik idim
Kayalarla taşlarla boğuşurkene
Bismillahım vardı gönlümde
Ta dededen kalmış

Burada ‘delice böcek’ bir simgedir. Emperyalist, zalim, işgalci Batılı sömürge devletlerine karşı dişiyle tırnağıyla, imanıyla, azmiyle direnen, meydan okuyarak o olağanüstü İstiklâl Savaşını veren mazlum Anadolu halkını ve köylüsünü temsil eder. Delice böcek ile aç, perişan, fakir, ezilmiş, ülkesi işgal edilmiş ama özgürlüğünü, vatanını, dinini, kültürünü korumak için olağanüstü bir mücadele veren Anadolu köylüsü ve halkıyla benzer niteliklere dayalı

ilişkiler kuruyor.

-Somut bir varlığın soyut değerleri temsil etmesi: Yahya Kemal'in 'İstanbul'u Fetheden Yeniçeriye Gazel' şiirinin 4. beyti şöyle:

Düşsün çelengi Rum'un eğilsün ser-i Frenk
Vur Türk'ü gönderen Yed-i Takdîr aşkına

Burada 'Rûmun çelengi' somut bir eşyadır ve Doğu Roma imparatorluğunun yani Bizans'ın İstanbul üzerindeki hâkimiyetinin, azametinin, iktidarının, kibrinin, gururunun, krallık tacının temsil ettiği değerlerin simgesidir. Burada çelenk, temel ya da yan anlamıyla değil, çağrışımsal anlamıyla, simgesel anlamıyla değerlendiriliyor.

-Somut bir varlığın soyut durum ve olguları temsil etmesi: Örnek: Cahit Külebi'nin 'Karanlıkta' şiirinden:

Kim tutup kurtaracak bunları,
Okyanusta kaynayıp gitmekten?
Hayvansal, bitkisel, taşsal
Bir yaşantı içinde yitmekten

Burada insan gibi yaşama imkânlarını kaybetmiş, hayvanlar, bitkiler, taşlar gibi yaşamaya mahkûm edilmiş insanları bu ezen ezilen, haksızlıklarla, kötülüklerle dolu sosyal hayat karmaşasından kimin kurtaracağı soruluyor. Burada 'okyanus', olumsuz hayat şartlarının bir simgesidir. Somut bir varlık (okyanus) la soyut ve karmaşık bir durum ve olgu arasında benzerliğe dayalı bir ilişki kuruluyor. Toplumların o büyük, karmaşık ve zor hayatları, sosyal ve ekonomik yapılanmalarının karmaşası, ezenle ezilenlerin iç içeliği 'okyanus' olarak algılanıyor.

Ahmet Haşim'in 'Merdiven' şiirindeki:

Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden

mısraında ve şiirin tümünde yer alan 'merdiven' simgesi, somut bir varlıktır ve insan ömrünün geçip gidişini simgeler. Nasıl bir merdivenin ilk basamağından son basamağına kadar adım adım çıkılırsa insan da doğduğu andan ölümüne kadar ömrünü adım adım yaşar.

- İlkörnek: Evrensel tip. Bu da soyut görüntüye dayalı bir simgedir. Bu terim için 'Arketip: archétype', 'arche-type', 'ideal örnek', 'temel ilke',

‘temel simge’, ‘başlangıç’, ‘kaynak’, ‘nümûne-i aslî’, ‘enmûzec-i aslî’, ‘şekl-i esâsî’, ‘müsül-i akliyye’, ‘suver-i rûhâniyye’, ‘suver-i hakîka-i rûhâniyye’ ya da ‘idee’ de denir.

Eflatun’a göre varlıkların şekilleri, kalıpları Allah’ın bilgisinde ezelî olarak vardır. Bunlar, soyut mükemmel örneklerdir. Somut varlıklar bu soyut özlerin kopyalarıdır. Bir ağacın somut şekli, tohumunda soyut halde, gizli ve potansiyel olarak bulunur. Doğal planda ilkörnek bu şekilde görüldüğü gibi aynı zamanda sosyal planda da ilkörnek olgusuyla karşılaşmaktayız.

Bir milletin toplumsal alt şuuruna değişik sebeplerle ve tarihî şartlarla yerleşmiş olan ve zaman içinde bir şekilde nükseden ve ortaya çıkan şartlara göre kendini belli eden, gün yüzüne çıkan ortak değerler, tipler ve simgelere de ilkörnek diyoruz. Bunlar, ortaya koydukları olağanüstü başarılar ya da başka özellikleriyle elde ettikleri şöhretleri sebebiyle toplum hafızasında kalıcı izler bırakarak yer edinirler. Üstün, önemli, dikkat çekici, çarpıcı niteliklere sahip olan ve seçkin değerleri temsil eden ilkörnekler, kendilerinden sonra gelen nesillerce ilk model olarak örnek alınırlar. Bunlar, toplumların sosyal davranışlarını ve tavır alışlarını yönlendirirler.

Mesela Ferhat, Doğu-İslam edebiyatlarında sevgilisine kavuşmak için önüne çıkan bütün engelleri aşmaya çalışan iradeli âşık tipinin ilkörneğidir. Bir kimsenin sevgilisi ya da ideali uğruna imkânsız gibi görünen engelleri bile aşma mücadelesi vermesi, aşkının büyüklüğünü bu şekilde ispat etmeye çalışması olgusu Ferhat ilkörneğiyle verilebilir. Nitekim Hilmi Yavuz, bu ilkörneği bir şiirinde yeniden üreterek özgün bir biçimde şöyle kullanıyor:

Sevda derinlerdedir, oysa ferhâd
üstünü kazmada dağın

Oğuz Kağan, ‘Alp tipi’nin, Aphrodite, aşk ve güzelliğin, Helena, güzelliğin, Hz. Ömer, adaletli devlet yönetimi tutumunun ilkörneğidir. Eski Yunan mitolojisinde Promethé gibi pek çok ilkörnek vardır. Bizde de nitekim Tevfik Fikret, bu Promethé ilkörneğine yer vermiş ve onu iradeli, mücadeleci, insanlara faydalı olmayı amaçlayan kişiliğiyle Türk gençliği için bir model olarak sunmuştur.

Hallâc-ı Mansûr ilkörneği de vahdet-i vücud, ilahî aşk ve tasavvuf düşüncesinin ve bu yolda acı çekmenin hatta ölüme bile gitmenin önde gelen simgelerinden biridir. Necip Fazıl Kısakürek ‘Mansur’ şiirinde bu ilkörneğe yer vermiştir. Gerçek dünyadan kopuk, kurduğu kendi öznel dünyasında yaşamanın, gerçekleri hesaba katmadan idealistçe bir kahramanlığın ilkörneği

bir roman kahramanı olan Don Kişot'tur. Nazım Hikmet, 'Don Kişot' şiirinde buna yer verir. Don Juan, bir kadında karar kılmayıp sürekli eş değiştiren, cinsellikte sınırsız bağımsızlığın ve doyumsuzluğun, zendostluğun, yalnızca cinsel içgüdülerini öne çıkaran, kadından kadına dolaşan, salt şehvet değerini önceleyen kişilerin ilkörneğidir.

Efsanevî, mitolojik, tarihsel nitelikli ilkörneklerin yanında içinde bulunulan zamana, daha yakın zamanlara ait ilkörneklere de yer verilebilir. Örneğin, Tevfik Fikret'in 'Halûk', Mehmet Âkif'in 'Asım' ve Ziya Gökalp'in 'Ay Hanım' ilkörnekleri, kendilerine yüklenen görev ve üstün nitelikli değerlerle geleceğin ideal anlamdaki Türk toplumuna, gençliğe örnek olarak sundukları modellerdir.

Örnek: Türk edebiyatında Hz. Yusuf peygamber, yakışıklılığı, haksızlığa uğrayıp sonra masumluğunun ortaya çıkması, yöneticiliği, kurtarıcı kişiliği, adaleti gibi pek çok özelliğiyle kendisine gönderme yapılan meşhur bir ilkörnektir.

Klasik Türk edebiyatımızın çalışkan ve üretken hocalarından Prof. Dr. Cemal Kurnaz, vaktiyle yazdığı "Yusuflar Geliyor Zindanlardan" adlı bir şiirinde Yusuf tipini, içinde bulunulan kötü ve olumsuz durumlarla yüklü karanlık çağı aydınlatacak umut neslini temsil eden gençliğin bir simgesi, kurtuluşa davet eden önder kişilik olarak sunuyor. Yusuf peygamber, zindana atılmış ancak çıktıktan sonra toplumu için aydınlatıcı ve kurtarıcı bir kimlikle önemli bir görev üstlenmişti. Cemal Kurnaz da idrak ettiği çağda millî ve manevi değerler yozlaşmasının ve daha başka her türlü kötüleşmenin ilelebet gitmeyeceğini, bu münbit Anadolu topraklarının tamamen kuruyup çoraklaşmadığını, yeşerecek tohumları ve çekirdekleri hâlâ bünyesinde barındırdığını vurgulayarak milletimiz için aydınlık yarınları kuracak genç neslin doğmakta olduğunu sevinçle haykırır:

"Hümâ kuşu yükseklerden seslenir"
Hoş tebessüm sıradağlar ardında
Işıdı ışıyacak
Yeşeren çığlıklar
Çocuklar
Çocuklar
Vakt oldu tamam
Şevk dolu anlara uyansın gayrı devrân
Haber uçsun Ya'kûblara heeeeyy!...

Yûsuflar geliyor
Yûsuflar geliyor
Zin-dan-lar-dan

Burada ‘Ya’kûblar’ gelecekten ümidini kesmiş gibi olan yaşlı kuşağın, ‘Yusuflar’ ise olumlu değerleri temsil eden gelecek neslin istiaresidir. Kültürel yozlaşmanın ve ruhsal kuraklığın yoğunlaştığı çağımızın ‘Zindanlar’ olarak algılanması da dikkate değer.

Kaynakça: İsmail Fenni, *Lugatçe-i Felsefe*, İstanbul 1341; Ender Gürol, “Arketip”, *Türk Dili*, Ağustos 1993.

- Hayâlî Kişilik: Hayatta olmayan, olsa bile çok uzaklarda kalmış ya da unutulmuş olan, somut varlığıyla yer almayan, göze görünmeyen, arka planda kalan, soyut özellikteki (irreel) bazı kişilikler ve varlıklardır. Bu esrarengiz varlık, peri, dev, cüce, belirsiz ayak sesleri, tanrı, sevgili, kendisine sonsuz bir güven ve inançla bağlanılan bilge bir kişinin hayaleti ya da ölmüş birinin hayali olabilir. Bunlar, şiirde gaybdan konuşurlar, hitap ederler, yön verirler, tehdit ederler ve ses ya da görüntüleriyle zaman zaman belirirler. Kimi zaman korkuların, sanrıların, evhamların ürünü olarak canlanırlar.

Bu olgu psikofantastik piyeslerde de görülür. Ölmüş insanların hayaletleri Dünya edebiyatında eski Yunan trajedilerinden bu yana görülmektedir. W. Shakespeare’in *Hamlet* adlı oyununda ölü babasının tayfı oğluna intikam diye seslenir. Buna benzer uygulamalar, Abdülhak Hamid’in oyunlarında da vardır. Ahmet Muhip Dıranas, *Gölgeler* adlı piyesinde gerçekte ölü bir kadının duvarda asılı olan hayaletini çerçeveden çıkarıp yaşayan, canlı bir hale koyar. Halit Fahri Ozansoy, *Hayalet* adlı piyesinde boğulan birinin hayaletini balkonda göstermiştir. Aynı yazar, *İki Yanda* adlı piyesinde de buna benzer bir motife yer verir. Bunlar genellikle şuuraltı bunalımlarının, sanrıların, özlemlerin sonucudur.

Aynı motif şiirde de görülmektedir. Örneğin Ahmet Kutsi Tecer’in ‘Nerdesin?’ şiirine yön veren esrarengiz varlık, nerede ve kime ait olduğu bilinmeyen gaybî bir sestir. Sezai Karakoç, 1967 Mayıs-Haziran aylarında 40 gün süreyle akşam üzerleri Yenikapı’ya gidip deniz kenarındaki kahvelerde güya Hızır’la randevulaşmış ve ‘Hızırla Kırk Saat’ adlı uzun şiirini yazmıştır.

O, bu şiirinde peygamber veya velî olduğu söylenen, İslam kültüründe önemli ve gizemli bir yeri olan Hz. Hızır'ı kılavuz edinmiş, onu yol gösterici, rehber olarak seçmiştir. Dolayısıyla hayalî bir kişilik olarak Hz. Hızır onun şiirinde belirgin bir konum işgal eder. Hızır, zaman zaman konuşur. Ruhuyla yer alan ve sık sık araya giren bir kılavuz kişiliktir. Hz. Hızır kişiliği daha önceki geleneksel Türk edebiyatında da menkıbe, destan gibi türlerde önemli bir yere sahipti. Ayrıca Necip Fazıl'ın "Boş Odalar", "Ayak Sesleri", "Çan Sesi" gibi şiirlerini bu bağlamda değerlendirebiliriz.

Örnek: Tevfik Fikret'in "Balıkçılar" adlı şiirinden:

Kenârda bir taşın üstünde bir hayâl-i sefîd
Eliyle engini gûyâ işâret eyleyerek
Diyordu: "Haydi, nasîbin o dalgalarda, yürü!"
Yürür zavallı kırık teknecik, yürür,"Yürümek,
Nasîbin işte bu!.. Hâlâ gözün kenârda... Yürü!"
Yürür, fakat suların böyle kahr-ı hiddetine
Nasıl tahammül eder eski, hasta bir tekne?..

Burada anne babasına bakmak durumunda olan fakir bir balıkçı çocuğu, fırtınalı ve tehlikeli bir ortamda balığa çıkar. Denize açılır, kenarda bir taşın üstünde gözüne gerçekte olmayan bir insan figürü, beyaz bir hayal görünür. Çocuğa 'Haydi, nasibin o dalgalarda yürü' diye onu tehlikeli dalgalara balık avlamak için atılmaya teşvik eder. Bu hayalî figür, çaresiz kalan birinin ne pahasına olursa olsun rızık temin etme isteğinin bir simgesidir.

Yahya Kemal’in “Sefer” şiirinden:

Hengâm-ı rezmi bildiren âvâz-ı hâtifî
Aksetti her tarafta cibâlin cibâhına

(Savaş zamanını bildiren hatifin avazı her tarafta dağların yamaçlarına aksetti)

Hatif, kendisi görünmediği halde sesleri görünmez yerlerden işitilen bir melek. Meydana gelecek önemli olayları önceden haber verir.

Bir başka örnek olarak Necip Fazıl’ın “Gece Yarısı” adlı şiirinden iki dörtlük alıyoruz:

Her gece periler uyur odamda,
Derinlerden gelir uzun nefesler.
Yanan mum bir rüya seyreder camda,
Bir hastanın nabzı gibidir sesler.

Gittikçe yükselir, alçalır tavan,
Duvarda küçülür, büyür parmaklar.
Elbisem çivide canlanır o an,
İçinde bir başka vücudu saklar.

d. Portre Şiiri: Hayalî kişilik motifinden farklı olmakla birlikte şiirde görülen bir uygulama da belli kişilerin portrelerinin çizilişidir. Portre çizimi de okuyucunun gözü önünde bir kişi görüntüsü canlandırma eylemidir. Bu tür metinlerde beğenilen ya da yerilen bazı kişilerin fiziksel ya da ruhsal portreleri çizilmekte, şairin o kişilerle ilgili izlenimlerine yer verilmektedir.

Bir kısım portre şiirleri önemli kişilerin ölümleri üzerine

yazılmaktadır. Bu tür metinlerde ölen kişinin en belirgin kişilik özellikleri, en çarpıcı yanları, onları önemli kılan boyutları vurgulanır. Buna örnek olarak Cemal Süreya'nın 'Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı' adlı metnini verebiliriz. Kendi portrelerine yer veren şairlere de rastlanmaktadır. Ahmet Haşim'in 'Başım' şiiri buna bir örnektir. Batı edebiyatında Baudelaire, François Coppée gibi şairlerin yanında bizim edebiyatımızda da Abdülhak Hamid, Tevfik Fikret gibi şairlerin pek çok portre şiirleri bulunmaktadır. Tevfik Fikret'in "Âveng-i Tesâvîr" serisinde yer alan şiirleri meşhurdur.

Divan edebiyatında da kişinin fiziksel özelliklerinden yola çıkarak onun kişiliğini ortaya koymayı amaçlayan kıyafetname türünde eserler vardı. Hamdullah Hamdi'nin Kıyafetnamesi bu konuda meşhurdur.

Örnek: Arif Ay'ın "üstad" şiiri:

ahşap konağın mermer merdivenlerine
akşam güneşi gibi düşen
annelerin titrek solgun sesinden
hüznün ve şiirin hendesesine kurduğun
odalarını Kur'an sesi, karanfil kokusu
dolduran sabahlarda
Yunus çeşmesinden sular içtin
kulluğun çeliğinde attı kalbin
çile ocaklarında piştin

tüm inanmışların haritasıdır yüzün

işgal ve talandan sonra
bir tarih ki her sayfası yalan-dolan
sahte kahramanlar ve filan
bir bir düşürüp maskelerini
öfkesini alanlarda dağ gibi gezdiren yürek
sen şiire sığmadın, sığmazsın
Necip Fazıl Kısakürek

kıyamete bir an kalmış da
ördüğün ebediyyet duvarına son taşı
koymanın telâşında bir ömre
bin yılı sığdıran deha
katıldın sonsuzluk kervanına gittin
gece sürüyor gün doğmadı daha

Kaynakça: Halit Fahri Ozansoy, *Edebiyatçılar Çevremde*, Ankara 1970, s.214-217; Turan Karataş, *Sezai Karakoç*, İstanbul 1998.

8. ANLAM

Günümüz Türk şiirinin en güncel tartışma konularından biri "şiirin anlaşılması" meselesidir. Yayımlanan bazı şiirler anlaşılmazlıkla, anlamsızlıkla suçlanmış ve buna bağlı olarak "anlamsız şiir" diye bir kavram doğmuştur.

Bir göstergeler düzeni olan anlam, şairin nazım şekli içinde şiirin konusu, kelimeleri, mısra düzeni, imlâ anlayışı, ses, duygu, görüntü yapısı gibi gerekli unsurları kanalıyla okuyucuya iletmek, duyurmak istediği ileti(mesaj)dir. Şairin şiirinde ifade ettiği olay, olgu, varlık, zaman, hayat, mekân, insan, toplumla ilgili kanaatlerine, düşünce, duygu, hayal ve heyecanlarına genel olarak şiirin içeriği ya da anlamı diyoruz. Anlam, şiirin bütününden çıkarılan, okuyucu tarafından tanımlanan, belirlenen bir algıdır. Okuyucunun okuduğu şiirden anladığı, duyduğu, hissettiği, sezdiği şey; zihninde, kalbinde, aklında, duygularında oluşan tesirdir.

Şiirdeki anlam, nesre has olan doğrudan doğruya mantıkî (lojik) bir anlam

değildir. Yani nedensellik, aynîlik gibi salt akıl ve mantık ilkelerine, aklî kontrole, determinist yaklaşıma tamamen bağımlı değildir. Ayrıca dış realiteyle birebir örtüşen, makûl, bilinen, görülen gerçeklerin ifadesi olan yansıtmalı anlamla da sınırlı değildir. Çoğu zaman fiziksel anlamda olağanüstü, insanın sınırlı anlama yetisi olan aklının üstünde, yüce, aşkın, ilahî hakikatleri ifade eden şiir, kendi şartları içinde oluşmuş özel bir anlam yapısına ve katmanına sahiptir.

Şiirin içerdiği anlam, zihinsel melekelerimizle algılanabilen bir anlam değil, düşüncenin duyguya dönüşmüş biçimidir. Şair, üretilen bilgi ve bulgu verilerinden de yararlanabilir, ancak oradan aldığı düşünceleri, his ve heyecana dönüştürür. Şiirin bilgisel anlamını bu çerçevede değerlendirmek gerekir. Şair anlamı, içeriği bilimsel bilgi hâlinde değil, duygu hâlinde sunar. Şair, kendi duygu ve duyarlığını dış dünyadan süzdüğü, nesnel bilgi unsurlarından yararlanarak da ifade edebilir. Bilimsel bilgi şairin duyarlığına biçim vermede, düzene sokmada, yönlendirmede etkili olabilir.

Varlıklar, olaylar, olgular arasında çeşitli şekillerde münasebet kurmak, karşılaştırmalar yapmak, muhakemeler yürütmek düşünceyi doğurur. İnsan süjesinin çıkardığı bu soyut hükümleri bilim adamları ya da filozoflar ve düşünürler düz (temel) anlamlı net nesir cümleleriyle ifade ederler, tanımlarlar, tasvir ederler ve formülleştirirler. Aynı düşünce üretimini şairler de yapar. Ancak onlar bunu dilin çok boyutlu mecazî anlam katmanlarıyla duygu, hayal, simge hâline dönüştürerek sunarlar.

Âlim ve filozoflar tek bir zihinsel ameliyeyle düşünce üretmekle yetinirler. Şairler ise ikinci bir ameliyeye teşebbüs ederek elde ettikleri düşünceleri ayrıca dönüşüme uğratıp duygusal birer simge ve imge hâline getirirler ve şiirin tamamına görünmeyen ama hissedilen bir ruh hâlinde sindirirler. Böylece biz şiirde düşüncenin doğrudan karşılığı olan lojik anlamı değil, duygusal izdüşümlerini, estetik bir sentez hâlinde bulabiliriz.

Şiirde anlam deyince ilk elden doğrudan doğruya dinî ya da ideolojik kaynaklı sistematik bir dünya görüşü akla gelir. Şaire hangi ideolojiyi savunuyor ya da hangi düşünceyi terennüm ediyor diye sorulur. Bu unsurlardan bağımsız olduğunu düşünemediğimiz şiirde hazır düşünce kalıplarının aynen sıralanması yerine öncelikle dünyaya, varlığa, olaylara şairin kişiliğine özgü bir açıdan bakış tarzının, özgün yaklaşım biçiminin izleri hissedilebilir. Hissedilen yaklaşım tarzı şiirin anlamını verir. Asıl bu nokta üzerinde durmalıdır.

Şiirin anlamının çok belirgin olmayışı “kapalı”, “mübhem”, ”anlaşılmaz”, “gizli”, “düğümlü”, ”muakkad” gibi kavramlarla ifade edilmektedir. Kimi anlaşılmaz şiirlerde şair, bilinçli olarak anlaşılmazlığı tercih etmiştir. Onun iletmek istediği anlam, anlaşılmazlık kanalıyladır. Ancak çoğu şiirdeki anlaşılmazlık, ya şairin iletme zorluğundan ya da okuyucunun algılama engellerinden kaynaklanır.

Açık anlamlı, üzerinde uzun boylu düşünmeyi gerektirmeyen, derinlikli yorumlara gereksinim duyurmayan şiirlerin bir kısmı, sanatsal, edebî, estetik endişeler taşımayan; salt sloganı, açık bildiriyi, davayı öne çıkarmayı amaçlayan metinlerdir. Bu tür metinlerde nazım, okuyucu ve dinleyici üzerinde kalıcı iz ve etki bırakma gücünden yararlanılan estetik bir şekilden ibarettir. Şairin heyecanını duyduğu ve başkalarını da o doğrultuda kanalize etmek istediği bir davası, topluma benimsetmek istediği bir takım düşünceleri ve görüşleri vardır ve bunu haykıra haykıra, bağıra bağıra, üstüne basa basa vurgulama gereği duyar. Bunu yaparken de şiirin olmazsa olmaz unsurlarına gereken özeni gösterme gereği duymaz. Bu tür şairler için önemli olan, denmek istenenin anlaşılır, vurgulu, açık ve net bir biçimde ortaya konmasıdır. Dolayısıyla bu tür metinler, gerçek anlamda şiir olmaktan da uzaktırlar.

Şiirin anlamının ortaya çıkarılmasında, belirgin kılınmasında ve üretilmesinde iki temel figür önemli bir role sahiptir: Şair ve okuyucu.

Şiirin anlaşılır kılınmasının birinci unsurunu şair oluşturur. Öncelikli görev ona düşer. Şiir anlaşılmıyorsa birinci derecede bundan sorumlu olan şairdir. Elbette kimse şairden nesir açıklığında bir metin yazmasını, alelâde bir gazete haberi, siyasal/ideolojik bir bildiri, bir ders kitabı, bilimsel bir araştırma/inceleme yazmasını bekleyemez. Kimse onun şiiri düz anlamda bir iletişim, bilgi ve bildiri aracı kılmasını beklemez. Ancak şiir demek, hiçbir şey söylemez, insanlara derinlikli, önemli, çarpıcı anlamlar ifade etmez demek değildir. Şiir, söylenecek şeyin çok güzel ve etkili bir yapı içinde ifade yollarından biridir.

O hâlde şairin her şeyden önce söyleyecek sözü olmalı. Bunun için de şair yeteneğiyle doğmuş, fıtratı müstait bir kişinin derin bir bilgi, görgü, kültür ve tecrübe birikimi, gözlem ve izlenim becerisi, bütün bunları özgün bir bireşime ulaştırabilme mahareti olmalıdır. Elde ettiği özgün sentezini etkili, çarpıcı ve vurucu bir biçimde ortaya koyabilmelidir. Şair anlamı anlatan, aktaran, sunan değil hissettirendir. Aktarmak istediği anlamla ilgili

duyarlığını, duygusal tavrını ortaya koyandır.

Yeterli donanımı ve üretim kabiliyeti olmayan müteşairler, “ben yazarım anlayan anlar anlamayan anlamaz” ukalâlığıyla işi geçiştirmeye, yeteneksizliklerini ve birikim yoksunluklarını gizlemeye çalışıyorlar ki bu öz güven eksikliğinin bir tezahürüdür. Esaslı şair, anlaşılma sorununu sehl-i mümteni ile aşabilen bir kıvraklığa sahiptir. Çünkü konusunu çok iyi hazmetmiş, kendi içinde tutarlı yeniliklere ve değişikliklere ulaşmış, yepyeni bir bakış açısı ortaya koyabilmiştir. İçeriğiyle hemhal olabildiği için onu ifade etmede kekeme davranamaz.

Anlaşılmaz şairin en büyük çıkmazlarından biri şiirine konu edindiği duygu, düşünce ve hayallerini iyice özümsememiş, yaşantısına geçirememiş, tecrübeleriyle onu içselleştirememiş olmasıdır. Sindirilmemiş, kendisiyle bütünleşilmemiş, hep ayrıksı ve eğreti durmuş anlam, kekeme, pütürlü, pıtraklı bir dil ve üslup içinde sunulunca anlaşılmaz olur. Konusuna vakıf olan şair, kem küm edip karnından konuşmaz; duru bir su gibi akar gider. Anlaşılırlılık içinde büyük şiir üretebilmenin özgüvenini hisseder. Anlaşılmazlığın kamufle edici sanallığına ve yanıltıcılığına sığınma gereği duymaz.

Şair, mensup olduğu milletinin dil bilincine, ince, zengin kültürel değerlerine, kullanım kıvraklığına, çağrışım, sanat, süs, oyun değerlerine sahip değilse anlaşılır şiir üretmede bir hayli zorluk çeker. Çünkü anlaşılma biraz da iletişimin sağlıklı, etkili ve çarpıcı bir biçimde gerçekleşmesine bağlıdır. Bu da dil bilgisi ve bilincine dayanır. Onun için şair, dilinin tarihsel gelişimi içinde ortaya koyduğu tüm kültür, sanat edebiyat zenginliklerine vakıf olmalıdır.

Şiirin anlaşılmasında ikinci unsuru okuyucu oluşturur. Okuyucuya düşen sorumluluk ise şunlardır: Şiire muhatap olabilmek için yeterli tarihî, kültürel, felsefî, dinî, sosyal, ekonomik, coğrafî bilgi birikimine sahip olmalıdır. Kültürel donanım temel bir altyapıdır. Şiirin simgesel göndermeleri, ancak esaslı bir kültür birikimiyle irtibat kurabilme becerisiyle algılanabilir. Valery’nin “Şiiri çok fazla kişi anlamamalıdır, bu eğitimce, kültürce seçkin insanlara yönelik bir sanattır” sözü bu noktayı vurgulamaktadır. İkincisi şiir estetiği ile ünsiyeti olmalıdır. Kulağı şiire, şiirin sesine aşina olmalıdır. İlk defa şiirle muhatap olan birisiyle sürekli şiir okuyucusu arasında şiiri içselleştirebilme açısından büyük fark vardır.

Dolayısıyla şiiri anlamak, bir bakıma iyi ve sürekli şiir okuyucusu olmakla

da alakalıdır. En azından bir şiir seçkisini baştan sona okumak büyük imkânlar sağlayacaktır. Üçüncüsü okunan metnin şiir olduğunun idrakine varılmalı, şiirin diğer metinlerden farklı bir hazırlık ve duruş gerektirdiği bilinmelidir. Şiirin her bir unsuru en ince ayrıntılarına kadar yoklanmalıdır. Kelime ve ifadeler tüm anlam, çağrışım ve duygu boyutlarıyla irdelenmelidir. Mecazî, örtük ve dolaylı anlatım şiirin doğasında vardır. Bunun derinliklerine inebilmek sıkı bir gayreti gerektirir.

Şair, bütün duygu, düşünce ve hayallerini bilinçli olarak tamamıyla ifade etmeyebilir, çoğunu da teğet geçer, ima yoluyla anlaşılmaya bırakır, okuyucunun çağrışım zenginliğine havale eder. İster ki okuyucu kendi hayalinde, zihninde o şiiri kendine özgü yorumlarıyla çoğaltsın, kendisi de katkılarda bulunsun. Dolayısıyla şiir metnini anlamak için ayrıca okuyucunun çabası gereklidir. Şairin boş bıraktığı alanları doldurmak okuyucuya düşmektedir. Bir anlamda okuyucu, kültürel birikimi, hayal gücü ve sezgileriyle, farklı yorumlarıyla metni yeniden üreterek onu zenginleştirmeye çalışır. Böylece şiir, bir anlamda şair ve okuyucu tarafından ortaklaşa üretilmiş bir ürün gibidir.

Okunan şiirin anlamı okuyucunun o anki ruhsal durumuna göre de değişebilir. Okuyucu bir şiiri oldukça karamsar bir halet-i ruhiye içindeyken farklı çağrışımlarla bambaşka bir düzlemde algılayabilirken; son derece neşeli bir havadayken okuduğunda belki de çok daha farklı izlenimler edinecektir. Ayrıca şiirin mecazî dilinin onun farklı biçimlerde anlaşılmasına ve yorumlanmasına yol açacağı da hesaba katılmalıdır. Her insanın aynı şiir metninden farklı şeyler anlayabileceği gibi aynı insan farklı okuma zamanlarında da yine farklı anlamlar ve tatlar alabilir. Şiirin anlamının okuyucuya göreceli olarak daha ayan beyan kılınabilmesi için okuyucunun o şiiri dönüp dönüp birçok kez okuması gerekir. Her okuyuşta şiir daha bir açılacaktır.

Okuyucunun şiirden istifadesinin mümkün yollarından biri de şairin dünyasına girmeye çalışması, onun kişiliğine, ruhsal durumuna, dünya görüşüne, felsefesine nüfuz edebilmesidir. Onun mantığıyla duyup düşünmeye çalışmalıdır. Bunun için de özgeçmiş bilgisi oldukça faydalı olacaktır. Şairin kim ve nereli olduğu, hangi eğitim seviyesine sahip olduğu, hangi sosyal ve kültürel katmana mensup olduğu, ne iş yaptığı gibi hayat hikâyesine ilişkin bilgiler birer ipucu vermede katkı sağlayacaktır. Çoğu şair, şiirine kendi özgeçmişine dair özelliklerini yansıtır. Dolayısıyla ayrıntılı şair

özgeçmişleri oldukça faydalı çalışmalardır.

Şiirde anlam kapalılığının en önemli unsurlarından birisi **mecazî yapı**dır. Şiirin en temel bilgilerinden birisi mecaz bilgisidir. Belâğat ve sözbilimi (retorik) kitapları bu hususun üzerinde çok dururlar. Şiirde anlam, nesirde olduğu gibi sadece doğrudan ve dilin tek anlam boyutuyla yani temel (düz) anlamıyla, hüküm ifadeleriyle iletilmez; belki daha çok mecazî, simgesel bir dil kullanılarak dolaylı olarak aktarılır. Mecazî anlam, kelime ve kelime gruplarının temel ve yan anlamlarının dışında şairin onlara özel bir tasarrufta bulunarak verdiği özgün anlamdır. Dolayısıyla şiir dilinin bir düz anlamı, bir yan anlamı bir de çağrışımsal anlamı vardır. Şiir dilinin çağrışımsal anlamı imge ve simgelerden oluşan soyut görüntü ya da çok dolaylı bir takım ilgilerle üretilmiş bir anlamdır.

Şiirde bir kelimenin, bir ifadenin görünen, bilinen, düz, temel ve yaygın anlamının dışında başka bir anlamda kullanılmasına ‘mecaz’ denmektedir. Mecazlar, bir edebî metinde kelime ve kelime öbeklerine temel ve yan anlamlarının dışında sanatçı tarafından yüklenen kişisel tasarruf ve kullanımlardır. Bu tür anlamlar, sözlüklerde birinci anlamı, ikinci anlamı, üçüncü anlamı şeklinde yer almaz, tamamen sanatçının ürettiği kendine özgü özel bir anlamdır. Eğretileme ve türleri mecazları oluşturur.

Yaygın, ortak halk dilinin ürettiği, harc-ı âlem hâline gelmiş, basmakalıp mecazların ötesinde her şair, hem bu kollektif mecazların hem de başka şairlerin ürettiği mecazların dışında yepyeni, özgün mecazlar üretmek kaygısındadır. Şiirin değerini bir ölçüde bu bakir mecazlar sağlar. Üretilen bu mecazlar, farklı derece ve derinliklerde oluşlarına göre açık ya da kapalı, anlaşılır ya da zor anlaşılır gibi nitelemelere maruz kalırlar. Derinlikli mecazların altındaki ve arkasındaki anlam katmanlarını çözüp gün yüzüne çıkarmak, farkına varmak ve onları tüm boyutlarıyla algılamak için geleneksel, tarihsel kültür birikimine vakıf olmak ve şiirin bütününe yayılan genel anlama hâkim olmak gerekir.

Öncelikle okuyucu, kendi milletinin dinî, tarihî, folklorik, sosyal, siyasi, coğrafî, filolojik kültür, bilgi ve medeniyet birikime ne kadar vakıfsa mecazî anlam katmanlarını ortaya çıkarmada o oranda başarılı olabilir. Ayrıca şiir bir bütün; tüm unsurlarıyla uyumlu bir bütün metin olduğundan parçayı bütünden yola çıkarak yani bir bakıma tümdengelim yönteminden yararlanarak anlamaya çalışmalıdır. Parça, bütünden bağımsız olarak algılanamaz. Çünkü modern şiir, Divan şiiri gibi beyt esasına göre değildir,

kendi içinde tamamlanmış bir bütündür. Onun için şiirin tamamını bir bütün olarak algılamaya çalışmakla ve şiire üstten genel bir bakışla mecazî ifadeler anlaşılır kılınabilir.

Bugünden baktığımızda elde mevcut İslam öncesi bazı Türk şiiri metinlerinin anlaşılmama gibi bir sorunu yoktur. Bu damardan beslenerek günümüze kadar gelen genellikle köylü kasabalı halk şairlerinin yalın Türkçe ile kaleme aldıkları halk şiiri verimlerinin de anlaşılmazlık sorunu bulunmamaktadır. Türk şiirinin anlam kapalılığı, ya da zor anlaşılırlığı İslam medeniyeti etkisinde gelişen Klasik Türk şiirinde ortaya çıkan mazmun sistemiyle birlikte gündeme gelmeye başlamıştır. Bununla birlikte anlama önem verilmiş, şairin asıl amacının anlam olduğu, şiirin diğer unsurlarının bunu en iyi bir biçimde sunan birer araç olduğu vurgusu öne çıkarılmıştır.

Klasik Türk şairi, ya da **Divan şairi** çoğu zaman söylemek istediği duygu, düşünce ve hayallerini doğrudan doğruya ifade etmek yerine meramını dolaylı olarak bazı kelime ve kelime öbekleri vasıtasıyla çoğu zaman beytin tamamına sindirip gizler. Böylece mazmunlar sistemi dediğimiz Klasik Türk şiirine özgü şifreler bütünü ortaya çıkar. Şairin kastettiği anlam, zımnen söylenen şeydir ve bunu anlamak için okuyucunun ya da dinleyicinin bilgisel ve kültürel bir altyapısının olması gerekir. Halk şiiri daha çok bir sezgi şiiri iken Klasik Türk şiiri bir kültür şiiridir. Onun için okuyucu, şairin beslendiği ortak kültürel atmosferi paylaşabilmeli, aşağı yukarı ona yakın bir eğitim ve kültür seviyesine sahip olabilmelidir.

Mazmunlar, çoğu zaman İran'ın en büyük destanı *Şehname*'de geçen belli başlı kahramanların hayat hikâyelerine ya da bazı özelliklerine, peygamber kıssalarına, evliya menkıbelerine, İslam ve Türk tarihine, tasavvuf düşüncesine ve terminolojisine, siyere ve halk hikâye geleneğine yaslanan şifreli anlam katmanlarına sahiptir. Geleneksel İslam ve Doğu kültürüne ve klasik edebiyat bilgi ve kültürüne vakıf olmak, mazmun denilen sistemi çözmede büyük ve önemli bir aşamadır. Gerisi okuyucunun pratik zekâsına ve algı gücüne kalır.

Ayrıca mazmunlar sistemi, büyük oranda kalıplaşmıştır, pek fazla değişkenlik göstermez. Neyin neyi çağrıştırdığı, neyin neye benzetildiği, neyin neyle irtibat kurulduğu bilinir. Genelde mazmunlar oturmuş, yerleşmiş ve gelenekleşmiştir. Her gelen yeni şair bu sistemi değiştirmekten çok derinleştirme yoluyla zenginleştirmeye ya da yeni olay, olgu ve durumlara göre bakir mazmunlar üretmeye çalışmıştır. Onun için Klasik Türk şiirinin

anlaşılma sorunu üniversitelerin bu konuyla ilgilenen uzmanları tarafından bilimsel anlamda sistemli olarak yapılan çalışmalarıyla büyük ölçüde halledilmiş sayılabilir. Bu bağlamda Ali Nihat Tarlan'ın *Fuzulî Divanı Şerhi* çok iyi bir örnektir. Ayrıca Ahmet Talat Onay'ın *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar* ve İskender Pala'nın *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* adlı çalışmaları ve bunlara benzer sözlük çalışmaları da mazmunlar sisteminin çözümünde önemli katkıları olan eserlerdir.

Klasik Türk şiirinin anlaşılmasıyla ilgili bir başka unsur da sebk-i Hindî denilen üsluptur. Bu üslupla yazılan şiirlerde sözsel niteliklerden çok anlamsal ağırlık öne çıkmaktadır. Asıl amaç, hayal güçlerini sonuna kadar kullanarak ve derinleştirerek, girift bir temsil sistemine dayalı olarak, uzun ve karmaşık tamlamalarla daha önce kimsenin kullanmadığı yepyeni, ince, derin anlam ve mazmunlar bulmak, ya da var olan mazmunları bambaşka açılardan ele almaktır. Bu anlayış zaman içerisinde şiirin anlaşılması zor, kompleks bir muamma olması sonucunu doğurmuştur.

Türk edebiyatının modernleşme sürecinin başladığı Tanzimat döneminde Türk şairleri bir yandan Klasik Türk şiiri anlayışını devam ettirirken bir yandan da Batıdan esinlenmeyle yeni edebiyat anlayışına uygun metinler ortaya koymuşlardır. Bu dönem şairleri, genellikle kendilerine sosyal ve siyasi düşüncelerin savunusu için belli bir işlev yükledikleri için ve kuramsal planda Klasik Türk şairini, anlamı gereksiz söz sanatları ve oyunlarına boğmakla eleştirdikleri için kendi yazdıkları şiirleri anlam bakımından açıktır. Savundukları sosyal ve siyasi düşüncelerini hemen hemen dolaysız bir biçimde sunmuşlardır. Karmaşık, anlaşılması zor bir üslup yerine açık anlatımlı bir üslubu yeğlemişlerdir. Dolayısıyla bu dönem Türk şiirinin anlaşılmazlık sorunu yoktur.

Servet-i Fünûn şiiri genelde sosyal değil bireysel bir şiirdir. Klasik Türk şiirinin kollektif mazmun sisteminden Batılı duyarlığa dayalı bireysel imge/imaj anlayışına kesin olarak geçişin gerçekleştirildiği bir dönemdir. Klasik Türk şiirinde mazmunlar ortak İslam kültürünün kodlarıydı. Servet-i Fünuncular ise tarih, mazi ve dinle alakalarını kesip tamamıyla Batıyı esas almışlardır. Dolayısıyla duyma, hayal etme ve düşünme biçimleri, bunları ifade etme sistemleri de özellikle Fransız şiirine yaslanmaktadır. Burada ortak kültürel zeminden yola çıkarak mazmun üretme yerine tamamen bireysel kültür donanımına göre üretilmiş imgeler ön plana çıkmaktadır. O bakımdan bu imgelerin çözülmesi, anlaşılması da o şairin bireysel dünyasına ne oranda

girilebildiğiyle doğru orantılı olarak gerçekleşmektedir. Servet-i Fünûn şairi, gözlemlerinden, izlenimlerinden, çağrışımlarından, anılarından, düşüncelerinden elde ettiği şiirsel duyarlığı, kalıplaşmış mazmun sistemiyle değil kendi ürettiği ifade biçimleriyle ortaya koyuyordu.

Özgün, yeni ve Batılı anlamda imge üretmeye önce Abdülhak Hâmid başlamış daha sonra Cenap Şehabeddin, Tevfik Fikret gibi şairler devam etmiştir. Bu anlayış günümüze kadar da sürmektedir. Dolayısıyla bu dönem Türk şiirinde anlaşılma sorunu ortaya çıkmış ve bu konuda tartışmalar da baş göstermiştir.

Servet-i Fünûn şairlerinin anlaşılmasında zorluk çekilmesinin sebeplerinden biri bireysel imge üretme çabası ise diğeri de Sembolizm akımından gelen etkilenmelerdir. Ayrıca II. Abdülhamid döneminin istibdad yönetiminden kaynaklanan bir durumla şairler, zor anlaşılabilir îmalara dayalı simgeselliğe de sığınma ihtiyacını hissetmişlerdir. Özellikle Tevfik Fikret'in bir çok şiirinde siyasi eleştiri ve düşünceler, II. Abdülhamid'e, yönetimine, hürriyete yönelik îmalar, uzak çağrışımlı benzetmeler oldukça yaygındır.

Servet-i Fünun döneminde şiirde anlam bulanıklığının önemli sebeplerinden biri de büyük ölçüde aklın yerini duygunun almasıdır. Batıda 17. ve 18. Yüzyıllarda bilimde, sanatta, hemen her alanda akla öncelik tanınıyor, akla uygun tavır almak önemli sayılıyordu. Aklın kontrolü ve üstünlüğü söz konusuydu. Neredeyse akıl ve mantık temel ölçüttü. Dolayısıyla akla, mantığa uygun olan, idrak edilebilir, algılanabilir, anlaşılabilir olan anlam ön plandaydı.

Ancak 18. Yüzyılda Jean Jack Rousseau'nun akıl unsuruna karşı duygu unsurunu öne çıkarmasıyla birlikte aklî olana karşı çok net olmayan hissîlik, açık seçik olan anlamı bulanıklaştırdı. Rousseau'ya göre "hakikat idrak edilemez, hissolunur". Bu anlayışın sonucu olarak şiirin, anlaşılabilir olan bir şey değil, hissolunabilir, duyulabilir olan bir şey olması daha önemli sayıldı. Servet-i Fünun'da bilinçli olarak başlayan "duyulabilir olma" nın daha öncelikli olması ilkesi daha sonra Ahmet Haşim'de de yoğun biçimde devam edecektir.

1908 **II. Meşrutiyet** inkılâbından sonra sosyal ve siyasi fikirler yoğun olarak gündeme hâkim olmaya başladı. Bu ortamda şiir, çoğunlukla düşünce aktarımına dayalı propaganda aracı olarak görüldüğü için bu türlü metinleri anlama sorunu da yoktur. Ancak bu dönemde güncel siyasete ya da geleceğe dönük ideolojik hedeflere angaje olmamış halis şairler de önemli bir ağırlığa

sahiptir. Bu şairler, anlam sorununu hem kuramsal planda hem de uygulamada tartışmışlar, gündemlerinde tutmuşlardır.

Bu konuda en ciddî metin Ahmet Haşim'inkidir. *Dergâh* dergisinin ilk sayısında (15 Nisan 1337(1921) Ahmet Haşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" adlı bir şiiri yayımlanır. Bu şiirle ilgili çıkan eleştiri yazılarında özellikle son iki mısraı müphem, manasız ve vuzuhsuz bulunur. Bunun üzerine Haşim, *Dergâh* dergisinde "Şiirde Mana ve Vuzuh" başlıklı bir yazı yazar. Bu yazı *Piyale* kitabının önsözü olarak "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlığıyla da tekrar yayınlanır.

Haşim bu yazısında özetle şu görüşlere yer verir: Şair, bir hakikat habercisi, belâğatli bir insan ve bir kanun koyucu değildir. Şairin dili nesir gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere oluşturulmuş musiki ile söz arasında sözden ziyade musikiye yakın ara yerde orta bir dildir. Nesirde üslubun oluşması için gerekli olan unsurların hiçbiri şiir için söz konusu değildir. Şiir ve nesir bu bakımdan iki ayrı mimarîdir. Nesri doğuran asıl kaynak, akıl ve mantık, şiirin kaynağı ise idrak bölgeleri dışında sırlar ve bilinmezliklerin geceleri içine gömülmüş yalnız aydınlık suların ışıkları, vakitli vakitsiz gözle görülen şeylere yansıyan kutsal ve isimsiz kaynaktır.

Mana araştırmak için şiir deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını titreten kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o büyüleyici sesi telâfiye kâfîdir. Şiirde her şeyden önce önemli olan kelimenin manası değil cümledeki söyleniş değeridir. Esasen mana, ahengin telkinlerinden başka nedir?

Şiirde konu, şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir vesiledir. Sıkı bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu fağfur bir kavanoz gibi mana, şiirin yaprakları arasında gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayaller ve kelime kafilelerini, vızıltılı arılar gibi haricen etrafında uçuşturur. Fağfur kavanozu görmeyen okuyucu, bu akılları hayrette bırakan arıların kanat musikisini işitmekle zevk alır. Zira kırmızı çiçekli siyah defne ormanının bütün sırrı bu gümüş kanatların sesindedir. Şimdiye kadar hiçbir büyük şair, sınırlı sayıda bir insan tabakası dışında anlaşılmamıştır.

Herkesin anlayabileceği şiir, aşağı seviyede şairlerin işidir. Büyük şairlerin kapıları tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi sımsıkı kapalıdır. Her el o kanatları itemez ve o kapılar bazen asırlarca kapalı durur. Her şiir, ruh seviyesine göre muhtelif derecelerde manalıdır. Anlaşılırlık, esere ait olduğu kadar okuyucunun da zekâ ve ruhunu ilgilendiren bir meseledir.

Şiir, anlaşılmak için değil, ruh ve zekâ kabiliyetinden başka çetin bir hazırlanma ve hatta ışık, hava ve zaman şartları gibi zor dış etkenlerin de yardımını ister. Şiir, resullerin sözü gibi muhtelif tefsirlere müsait bir genişlik ve kapsamlılığa sahip olmalı. En zengin, en derin ve en etkili şiir, herkesin istediği tarzda anlayacağı ve dolayısıyla sınırsız hassasiyetleri içine alacak bir genişlikte olanıdır.

Cumhuriyet döneminde Hececi şairlerin, Yedi Meşalecilerin, Garipçilerin, Sosyalist gerçekçilerin, Hisarcı şairlerin ve bunların yanında hiçbir edebî akım ve topluluğa girmemiş pek çok bireysel şairin şiirlerinde anlaşılmazlık gibi bir sorun yoktur. Bu akım ve topluluk mensubu şairler ve diğer bireysel şairler, meramlarını açık ve net bir biçimde ortaya koymuşlar ve müphem, kapalı bir üslubu benimsememişlerdir.

Garipçi şairler şiirde anlama çok öncelikli bir yer vermişlerdir. Şiiri şiir yapan pek çok unsurun gereksizliğine, bunların şiirin gerçek anlamda oluşumuna engel olan yapay unsurlar olduğuna inanırlar.

Ancak özellikle İkinci Yeniciler, şiirde kapalılığı, giderek anlamsızlığı poetikalarının bir ilkesi olarak ileri sürüp bu konuda bilinçli bir tercih ortaya koymuşlardır. Bu dönemde anlaşılmazlık sorunu en fazla da bu akım mensubu şairler için söz konusudur. Garipçilerin anlamı çok fazla açık seçik ortaya koyan tutumlarına bir tepki olarak anlamı karmaşık imge karanlığına gizlediler. Anlamı şiirin estetik ölçülerine uygun biçimde kapalı vermeyi amaçlamışlarken kimi zaman anlamsızlığa düştüler.

İkinci Yenici Türk şiirinin kapalı oluşunda Sürrealist akımın büyük etkisi bulunmaktadır. Sürrealizmde şairin serbest çağrışım metoduyla alt-şuur (gayr-i şuur, bilinçaltı)u ifade etmeye, kelimelere, mısralara dökme gayreti vardır.

Ayrıca Âsaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil, Sezai Karakoç, Hilmi Yavuz, Ali Günvar gibi derinlikli tarihsel kültür, din, tasavvuf birikimine yaslanmış birtakım şairlerin kimi şiirleri yine anlaşılmazlık sorunuyla yüz yüze kalmıştır.

Kaynakça: Nurullah Çetin, “Türk Şiirinde Anlam Sorunu”, *Hece Dergisi*, Türk Şiiri Özel Sayısı, Mayıs 2001, S.53, s.247.

Şiir incelemesinde anlam unsuruna ilişkin olarak dikkat edilmesi gereken bazı noktalar vardır. Başlıcaları şöyledir:

a. Şiirde Anlam Çoğaltma Yöntemleri

Şiirde anlam çoğaltması, bir kelime, kelime grubu ya da ifade üzerinde iki

veya daha çok anlamı birden toplamak ve dil unsurlarının anlam katmanlarını olabildiğince artırmak ve derinleştirmektir. Bu da birkaç yolla olabilmektedir:

-Kelimelerin Hecelerine Ayrılması: Bu yöntemi belirgin bir biçimde Behçet Necatigil'in şiirlerinde görüyoruz. Necatigil, bir kısım şiirlerinde bazı kelimelerin hecelerini ayırarak yazar ve ayrılan her hece, ayrı anlamlı birer kelime hâline gelir. Böylece ayrılmış heceler, hem ayrı ayrı kelimeler hem de birleştirilip tek bir kelime olarak okunabilir. Dolayısıyla o kelimeden çok farklı ve çok boyutlu anlamların çıkmasını sağlar. Şair, bu tekniği cinas sanatından yararlanarak ortaya koymuştur. Buna onun şiirinden bazı örnekler verelim:

Alırsız satarsız bu ne alışverişi?
Parçalardı bilmezdi parçaları
Tutturur bir leş tirirler. (*Bütün Eserleri 2*, s.184)

Burada 'birleştirirler' kelimesi üçe bölünmüş ve 'bir', 'leş', 'tirirler' olmak üzere kendi başın anlamlı üç ayrı kelime elde edilmiştir.

Gelme gücün yoksa son un (*Bütün Eserleri 2*, s.290)

Aynı şekilde bu mısrada da 'sonun' kelimesi, ikiye bölünmüş ve 'son' ve 'un' olmak üzere anlamlı iki ayrı kelime elde edilmiştir.

Gitmek geçse aklımdan
Hemen yorum
Nereye, nasıl, ne zaman?
Oysa ben vazgeçtim
Uyu yorum."(*Bütün Eserleri 2*, s.12)

Burada 'uyumak' fiilinin şimdiki zamanın teklik 1. şahsa göre çekimi olan 'uyuyorum', hem bu anlamda hem de ikiye bölünerek oluşan iki ayrı kelimenin kendi anlamlarında kullanılmıştır.

Bu metnin son iki mısraına şu iki anlam da verilebilir:

-"Aklımdan bir yerlere gitmek geçse hemen yorum yapılır. Nereye, nasıl ve ne zaman gideceksin? gibi. Oysa ben gitmekten vazgeçtim ve uyuyorum. Yani uyumaya karar verdim ve şimdi uyuyorum".

-"Ben gitmekten vazgeçtim, uyumaya karar verdim, ama yine yorum yapılır".

-Kelimelerin Eğik Çizgi İle Ayrılması: Necatigil, kelimeleri ayrı yazılmış heceler hâlinde böldüğü gibi bazen de eğik bir çizgi ile de bölmektedir. Bu tekniği kullanırken de cinas sanatından faydalanmıştır.

Örnekler:

İkinci / siz sizde (*Bütün Eserleri 2*, s.296)

Burada ‘ikincisiz’ kelimesi eğik bir çizgiyle ikiye bölünmüş, bundan hem ‘ikinci’ hem ‘siz’ hem de ‘ikincisiz’ kelimeleri doğmuştur.

Bu sular/da neden düşerler üstümüze (*Bütün Eserleri 2*, s.203)

Buradaki ‘sular/da’ ifadesi, üç biçimde okunabilir:

-Sularda: ‘Suların içinde’, -da, bulunma durum ekidir.

-Sularda: ‘Sularında, sıralarında’, -da, aynı şekilde bulunma durum ekidir.

-Sular da:’Sular dahi’, da, bağlaçtır.

Ümit/sizsiniz, susmak- (*Bütün Eserleri 2*, s.209)

Buradaki “ümit/sizsiniz” ifadesi, iki biçimde okunabilir:

-Ümitsizsiniz: “Ümidiniz yok, kalmamış”, -siz- olumsuz sıfat ekidir.

-Ümit, sizsiniz: “Siz geleceğin, insanların ümidisiniz”. siz-, çokluk ikinci şahıs zamiridir.

Bir masa, bardaklar, ses/sizlik (*Bütün Eserleri 2*, s.211)

Bu mısradaki "ses/sizlik" ifadesini iki biçimde okumak mümkündür.

-Sessizlik: "Sesin, gürültünün olmaması hâli, sükûnet", -siz- olumsuz sıfat ekidir.

-Ses sizlik: "Masa, bardak, ses gibi öğeler sizlik, siz olunca anlam kazanan öğelerdir. Siz yoksanız bunlar da yok sayılır. "Siz-çokluk ikinci şahıs zamiridir.

Bu tekniğe Mehmet Can Doğan da *Mene Tekel Feres* (1993) adlı kitabındaki bazı şiirlerinde yer vermiştir.

-Gerçek Anlamların Birlikte Kullanılması: Bu tür bir uygulamada sözlerin çağrışımsal anlamları değil, birden fazla gerçek anlamları değişik şekil ve düzeylerde birlikte kullanılır. Türleri şunlardır:

1. Tevriye: Anlam sanatlarından birisi olan tevriye, iki veya daha fazla anlama sahip olan bir kelimeyi bir mısra veya beyit içinde yakın anlamını söyleyip dolaylı olarak uzak anlamını kastetmektir. Şair, tevriyede okunduğunda hemen ilk anlamı akla gelen ama biraz düşününce bir başka anlamı olan uzak anlamı da kastedilmiş olan sözlere yer verir. Sözün yakın anlamı belirgin, uzak anlamı da gizlenmiş olarak verilir. Okuyucu, zekâsıyla her iki gerçek anlamın da vurgulandığını anlar.

Kinaye sanatından farkı: Kinayede bir asıl, bir de mecazî anlam vardır ve

asıl anlam geri planda, mecazî alam ön plandadır. Tevriyede ise mecazî anlam yoktur veya uzak anlam, dolaylı olarak mecazî mahiyettedir. Sözün her iki anlamı da gerçektir.

İham-ı Tenasübden farkı: Tevriye bir kelimeyle, ihamı tenasüb ise birden fazla ve farklı kelimelerle yapılır.

Anlam çoğaltma tekniklerinden biri olan bu sanat için Behçet Necatigil'den şu örnekleri veriyoruz:

İsim var tekinsiz, söylenince
Paslı kapı açılır, derin uçurum.
Ansızın vuran keskin ışıkta
Gerilerde kaldı sandığınız yıllar.(*Bütün Eserleri 1*, s.265)

'Sandığınız' kelimesinin 'zannetmek' ve 'sandık' yakın ve uzak anlamları birlikte kullanılmıştır. İçinde eski ve değerli eşyaların saklı tutulduğu 'sandık' kelimesini, geçen zamanı, eski zamanları çağrıştıran bir anlamda kullanır. Bu bakımdan geçen yıllar, hatıraları saklayan sandık olarak düşünülür. Bunu şairin "Altınbeşik" adlı radyo oyunundaki bir diyalogdan anlayabiliriz:

"ADAM- Bildiği?.. Aklına koymuş, bu sandığı istemiyor. O evde yıllarca durdu, kapalı, açılmadan, taşlıkta. Ama bir şey olmadı, çürümedi.

I.YÜKÇÜ- Bu sandık çürümez efendi!

ADAM- Ev oturulmaz oldu; bu çürümedi. Dayanıklı, sağlam çıktı. Böyle bir yere taşınmak aklımızdan geçtikçe: "Apartmana gitmez bu sandık, olmaz!" derdi baldızım."(*Bütün Eserleri 7*, s.383)

Şey unutma yaz bir yana gelirken
Et, peynir ve portakal. (*Bütün Eserleri 2*, s.150)

Buradaki 'yaz' kelimesi, hem 'yazmak' fiilinden emir kipi hem de 'yaz mevsimi' yakın ve uzak anlamlarıyla birlikte kullanılmıştır. Bu mısralar, şu iki anlamda da okunabilir:

-"Şey bir yana, bir kâğıda yaz, not et de, gelirken et, peynir ve portakal almayı unutma."

-"Yaz mevsimi bir yana gelirken et, peynir, portakal gibi kışlık ihtiyaçları daha yazdan itibaren hazırlamayı unutma. Yazın çalış, kışın ye."

Bana pek sert vurmuşlar bir yerlerim ağrıyor
Ya gün boyu bastıran bu uyku
Sevincin sesi çıkmıyor. (*Bütün Eserleri 2*, s.156)

Buradaki 'sevinç' kelimesi, tevriyeli olarak hem 'mutluluk, neşe' anlamında hem de bir kız ismi olarak kullanılmıştır.

2. İham-ı Tenasüb: İki veya daha fazla sayıda temel ve yan anlama sahip olan bir kelimeyi ilgili olduğu başka bir kelime yardımıyla bütün gerçek anlamlarını birden kastederek kullanmaktır. Burada mecazlı anlam söz konusu değildir. İki farklı kelime arasında anlam ilişkisi kurulur.

Behçet Necatigil bir şiirinde iham-ı tenasüb sanatına yer vermiştir. Bu sanat, birden fazla anlama sahip bir kelimenin mısra ya da beyitte belirtilmemiş olan gerçek anlamıyla ilgili başka kelimelere yer vermektir.

Yani ne mi diyorum, çok kurak tarla
Çünkü asıl şiirler bekler bazı yaşları."(*Bütün Eserleri 2*, s.165)

Bu mısralardaki ‘yaş’ ve ‘kurak’ kelimelerinde iham-ı tenasüb sanatı vardır. ‘yaş’ kelimesinin ‘ömür’ anlamı belirtilmiş ama ‘ıslak’ anlamı söylenmemiştir. İşte o söylenmeyen anlamıyla ilgili olarak üstteki mısrada ‘kurak’ kelimesi zikredilmiştir.

-Üretilmiş Anlamı Vurgulamak: Kelimelerin birinci, ikinci, üçncü, yan anlamları gibi gerçek anlamları vardır. Bir de asıl anlamlarından farklı olarak şairlerin, sanatçıların ya da başka kişilerin kendilerince ürettikleri ve o kelimeye yükledikleri başka anlamlar vardır. Bunlara ‘çağrışımsal anlam’ ya da ‘mecazî anlam’ denir. Bunlardan birisi kinayedir.

Kinâye: Asıl maksadı dolaylı ve kapalı bir şekilde ifade eden söze denir. Sözün gerçek anlamı kastedilmiş olabilir ya da gerçek anlam da çıkarılabilir; ancak asıl amaç, mecazlı anlamı vermektir. Mecazlı anlam asıl anlamdan daha baskındır. Asıl manayı açıkça değil, dolaylı olarak anlatmaktır. Söz, hem gerçek hem de mecazî anlamıyla birlikte kullanılabilir. Sözün asıl anlamı çıksa da şair tarafından vurgulanan unsur, asıl anlamı değil; mecazlı anlamdır. Türkçedeki deyimler genellikle kinâyeli sözlerdir. Genellikle şaka yapmak, sitem etmek ve alaya almak için kullanılır. Çünkü böyle durumlarda asıl amacı doğrudan doğruya söyleyivermek hoş olmayabilir. Şiirde ise daha çok sözü etkili, güzel, hoş ve değişik söylemek amacıyla kullanılır.

Örnek: Ahmet Muhip Dıranas’ın “Serenad” şiirinden:

Yeşil pencerenden bir gül at bana,
Işıklarla dolsun kalbimin içi.

Burada ‘ışık’ kelimesinin asıl anlamı ‘karanlığı gideren, aydınlığı sağlayan şey’dir. Ancak şair bu kelimeyi şiirinde asıl bu anlamıyla kullanmamış, mecazî anlamı olan ‘mutluluk, huzur, sevinç’ anlamlarında kullanmıştır. Bunlar, ikinci anlam, yan anlam değil, üretilmiş anlam veya mecazî anlamlardır. Kinayede de amaç, bu mecazî anlamı vurgulamaktır.

-Gerçek ve Üretilmiş Anlamların Birlikte Kullanılması: -İstihdam: Bir kelime ya da ifadenin hem temel hem de mecaz ya da çağrışımsal anlamını kastetmek. Buna Behçet Necatigil’in şiirinden bir örnek:

Nitekim kuyruklarda ben hava aldım. (*Bütün Eserleri 2*, s.15)

Buradaki "hava almak" ifadesi, hem "teneffüs etmek, hava almak" gerçek anlamında hem de "eli boş geri dönmek" mecazî anlamında birlikte kullanılmıştır.

-Merdiven Şiir: Bu, şekille ilgili bir durum olmasına rağmen anlam çoğaltmalarına dönük olduğundan burada değerlendirmeyi uygun gördük. Necatigil, şiirde anlam çoğaltmalarını *Kareler Aklar* kitabının “Kareler” bölümünde yer alan ve 1970-1972 yılları arasında yazdığı “merdiven şiir”leriyle yapmaya çalışmıştır. Bu tür şiirlere ‘merdiven şiir’ adını vermemiz, onun kendisiyle yapılan bir konuşmada bu şiirleri merdiven basamaklarına benzetmesinden ve “Merdiven” adlı şiirinde bu tür şiirlerin nasıl okunması gerektiğine dair ip uçlarını vermesinden kaynaklanmaktadır.

Şair, yazdığı merdiven şiirlerde kelimelerin arasını açmış, onlardan değişik düzenlemelerde başka başka anlam dizileri çıkarmayı denemiştir. Ona göre bu şiirler, "bir deniz fenerinin tek odaktan yaydığı ve nesnenin türlü yanlarını, görünümlerini gösteren ışın demetleri gibidir."

Şairin bu şiirlerdeki amacı, okuyucunun rastgele bir şiirde alışılmış yazışın içinde de böyle şeyler aramasına dikkati çekmek isteğidir. Bütün öğeleri, öznesi, yüklemi, tümleçleri yerli yerinde kurallı ya da devrik cümlelerle şiir yazmanın öyle pek zor bir şey olmadığını göstermek isteğidir. Şiirin bazı boşlukları, kopuklukları, eksikleri olursa, daha çok şeyleri aynı anda anlatabileceği inancıdır.

Sanatçı, bir başka konuşmasında da bu tür şiirleri niçin yazdığı ve özellikleri konusunda şu bilgileri veriyor:

"Kareler, bir aşama değil de bir kendini tazelemedir benim için. Güvensizlikle karşılanan bu şiirlere beni öz zorladı; özün iki başlı değil, üç dört yönlü oluşu. O şiirlerin sağdan sola, yukardan aşağı, merdiven

basamakları gibi inişli çıkışlı okunmak istenişleri, merkezcil ve merkezkaç güçlere hep birden dikkati çekmek istediğimdendir. Ama siz kolonlar arasını kapatarak, eski şiirlerim gibi mısra mısra okursanız yadırganmaz bu aykırılık. Hem bu teknik, saz şairlerimizin 4 müstef'ilâtün vezniyle yazdıkları vezn-i âher nazım şeklinin, hatta divan şairlerinin musammatlarının çağdaş benzetisidir; çağdaş bir geliştirme. Başka edebiyatlarda, Batıda olduğunu sanmıyorum." (*Bütün Eserleri 6*, s.520, 521)

Bu konuyla ilgili olarak Necatigil'in "Merdiven" şiiri şu biçimdedir:

İner basamaklar boşluk
çıkar bu muydu
durur bakar ıssız
bekler orda.

Gitmesek ne derler gitsek
ne zaman yorumlar tam
ölürüz yaşaması onlara
ölürler yazması bize düşer.

Yazılsaydı her şey iflas
gene bağlar sevgiler
birden kavranmaz dura dura
okunur dik çizgiler.

(*Bütün Eserleri 3*, s.38)

Bu şiirin mısralarını yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya, soldan sağa, sağdan sola ve çaprazlama biçimde oluşturmak mümkündür. Buna göre ilk kıtası şu biçimlerde kurulabilir ve okunabilir:

1. İner basamaklar boşluk
Çıkar bu muydu
durur bakar ıssız
bekler orda.

2. İner çıkar durur bekler
basamaklar bakar
boşluk bu muydu ıssız orda.

3. Bekler durur çıkar iner

bakar basamaklar
orda ıssız bu muydu boşluk

4. boşluk basamaklar iner
bu muydu çıkar
ıssız bakar durur
orda bekler.

5.İner bakar orda
çıkar bakar orda
durur bakar orda
bekler bakar orda

6.Orda bakar iner
Issız bakar iner
bu muydu bakar iner
boşluk bakar iner

Bunlar gibi daha pek çok düzenleme yapmak suretiyle şiirin anlam boyutlarını çoğaltmak mümkündür.

Kaynakça: Halil Toker, "Sebk-i Hindî", *İlmî Araştırmalar* 2, İstanbul 1996, s.141; "Şiirde Mana", *Sanat Edebiyat Tenkit*, Ötüken Neşriyat, 3. baskı, İstanbul 1978, s.263-266; Oktay Rıfat, *Şiir Konuşması*, Adam Yayınları, 1992; "Gerçek Şair, Gerçek Şiir Okuru Kimlerdir ya da Şiirin Amacı Anlam Değildir", *Üç Çiçek Şiir Özel Kitabı*, İstanbul 1984, s.37; Sennur Sezer, "Anlam Sorunu", *Şiir Gündemi*, İnsancıl Yayınları, İstanbul 1995, s.16; *Şiir Sanatı*, "Şekil ve Mana", hzl. Yaşar Nabi, Varlık Yayınları, İstanbul 1948, s.60; Teo Grünberg, "Anlama, Belirsizlik ve Çok Anlamlılık Üzerine Bir Araştırma", *Araştırma DTCF Felsefe Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Ankara 8. Cilt, 1970, s.301.

b. Metinlerarası İlişkiler

Bir şairin kendinden önceki (art zamanlı) ya da kendi dönemindeki (eş zamanlı) başka yazarların, şairlerin ya da farklı kaynakların değişik metinleriyle bir şekilde ilişkiye girmesi genel olarak 'metinlerarası ilişki' diye tanımlanmaktadır. Bazı şairler, başkalarına ait metinleri ya aynen (iktibas) ya da dönüştürerek, değiştirerek, kendine mâl ederek yani onu kendine özgü bir biçimde yeniden üreterek (iktisab) alıp kullanırlar. Eski Türk edebiyatında terbi, muhammes, tahmis, taştir, tesdis, irsal-i mesel,

nazire, telmih gibi uygulamalar da aslında metinlerarası ilşkilerdi.

Türk şiirinde özellikle Behçet Necatigil ve Hilmi Yavuz'un şiirinde metinlerarası ilişkiler oldukça belirgindir.

Metinlerarası ilişkiler, birkaç türlü olabilmektedir. Bazılarına yer verelim:

-Metin Ekleme: Buna 'alıntı metinler' de denebilir. Asıl şiir gövdesine başka bir şiiri ya da metni ilave etmek. Bu tür metinler, asıl şiir gövdesinden bağımsızmış gibi dururlar. Örneğin Faruk Nafiz Çamlıbel, "Han Duvarları" şiirine Maraşlı Şeyhoğlu dediği bir halk şairinin bir koşmasını dörtlükler halinde serpiştirmiştir. Han Duvarları ile bu koşma arasında organik bir içerik bağlantısı vardır. Maraşlı Şeyhoğlu ile Faruk Nafiz de benzer duyarlık ve yaşantılarda büyük oranda birleşirler. Bu yüzden şair, şiirine derinlik, sahilik ve vurgulu bir etki katmak için şiirine bu koşmayı eklemiştir.

Orhan Veli de "Kitâbe-i Seng-i Mezâr" adlı şiirinin 3. bölümünde bir türküden şu bölümü almıştı: "Ölüm Allah'ın emri / Ayrılık olmasaydı".

Klasik Türk edebiyatında 'iktibâs' ve 'irsâl-i mesel' (ya da îrâd-ı mesel) sanatları bulunmaktadır. Şair, iletisini, anlamını kuvvetlendirmek, duygu ve düşüncelerini desteklemek, pekiştirmek, gerçeklik kazandırmak için ayet ve hadislerden alıntı yaparsa buna iktibâs, atasözü ya da o değerde ünlü sözlerden alıntı yaparsa buna irsâl-i mesel deniyordu. Biz her ikisini birleştirerek salt 'alıntı' terimiyle yetiniyoruz. Divan şiirinde bu tür bir uygulamaya bolca rastlıyoruz.

Divan şiirinde ayet ve hadislerden bol bol alıntılar yapılmıştır.

Cumhuriyet dönemi şairlerinden örnekler:

Behçet Necatigil, "Körebe" adlı şiirinde Rahman suresinin 26. ayetinden alıntı yapıyor:

Tanrı, Kur'an'da der ki:
Küllü men aleyhâ fân
Yaşamak öyle güzel ki
Ölümü düşünmüyor insan

İlhan Berk, "Lale" adlı şiirinde Necatî'nin şu beytine yer vermiştir:

Lâle hadler yine gülşende neler etmediler
Selvi yürütmediler goncayı söyletmediler

Turgut Uyar'ın Baharı Bekleyene" şiirinde bir türküden şu alıntıyı yapmıştır: "Fincanı taştan oyarlar içine bade mi koyarlar".

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bir şiirinin başlığı şu atasözünden ibarettir: "Keçiyi yardan uçuran bir demet ottur".

Alıntı metinler sadece ayet, hadis gibi bilinen kaynaklardan değil başka kaynaklardan da yapılabilir. Mesela Orhan Veli, “Kitâbe-i Seng-i Mezâr” adlı şiirinin 2. bölümünde William Shakespeare’in *Hamlet* adlı eserinden şu ifadeyi almıştı: “To be or not to be”. Şiire bunun gibi yabancı dillerden alıntılar yapılmasına telmi’ sanatı, bu tür şiirlere de mülemma denmektedir.

Alıntı metinler şiirin içinde yer alabildiği gibi kimi zaman da şiir başlarında görülmektedir. Örneğin iyi bir şair olarak bildiğimiz Ali Günvar, *Nisyan/Rapsodi* (2002) adlı kitabında yer alan hemen hemen her şiirinin başına ve içine yabancı dillerden bolca alıntı metinlere yer vermiştir. Bir sürü yabancı isim ve kelimelerle dolu olan bu kitap, yamalı bir bohça gibi olmuştur. Amaç ne olursa olsun böyle bir uygulama şiir için lüzumsuzdur.

Şiir, millî bir türdür ve tamamıyla Türkçe olmalıdır. Şair, yabancı kaynaklardan beslenebilirse de bu malzemeyi şiirine olduğu gibi taşımak yerine; oralardan süzdüğü birikimi özümseyerek Türk dilinin doğal yapısı içinde özgün bir üretime dönüştürülmüş olarak değerlendirmelidir. Türk milletinin anlamını bilmediği yabancı dillerden yapılan her türlü iktibası şiir için olumsuz bir uygulama olarak görüyorum.

-Telmih: Değiniler, göndermeler. Toplumsal hafızada yer edinen, pek çok kişi tarafından bilinen eski zamanlarda olup bitmiş bazı olaylara, meşhur kişilere, durumlara, olgulara, inanış ve düşünüş biçimlerine, atasözlerine işaret etmek, bazı imalarla değinilerde ve dolaylı göndermelerde bulunmak. Birkaç kelimeyle onları üstü kapalı olarak hatırlatmak.

Şair, bu tür olay, kişi, öge ya da durumları bir bilgi olarak sunmak amacında değildir. Yapılan göndermelerin amacı, o tür tarihsel nitelikli bilgilerin çağrışımları yoluyla başka türlü düşünce ve duygulanımları ve iletileri aktarmaktır. Telmihte yüzey yapıyı kullanmalık metin (mimetik anlam), derin yapıyı ise yorumsal anlam (hermeneutik anlam) oluşturur. Yani şair, başka bir metne telmihte bulunuyorsa gönderme yapılan metnin sahibi tarafından üretilmiş anlamını yeniden üretmek üzere ona telmihte bulunuyor demektir.

Örnek: Âsaf Halet Çelebi’nin “İbrahim” şiirinden:

asma bahçelerinde dolaşan güzelleri
buhtunnasır put yaptı
ben ki zamansız bahçeleri kucakladım
güzeller bende kaldı

Burada şairin amacı Babil devletinin ünlü kralı olan Buhtunnasır

(Nabukadnezar)'ın dünyanın yedi harikasından biri sayılan Babil'in Asma Bahçeleri ile ilgili tarihî bilgiler sunmak değildir. Kısaca değinilen bu tarihsel kişi, olay ve ögeler, şaire bir çağrışım imkânı sağlamış, bu vesileyle başka bir şey söylemek istemiştir. O da kendisinin fani olmayan, zamansız ve mekânsız saf ve soyut güzellik duygusuna sahip oluşunun coşkusunu yansıtma çabasıdır.

Burada tarihsel bir bilgi malzemesi alınıp kendi bağlamından kopartılarak şiirsel söylem içinde yeniden üretilmiştir. Bir başka ifadeyle şiirsel ime dönüştürülmüştür.

-İçerik Örtüşmesi: Tekarüb. Bazı ifade, mısra ya da mısraların söz ve anlam bakımından başka şairlerin şiirleriyle aynı denecek ölçüde benzeşmesi. Özellikle nazirelerde bu şiir kusuruna düşme tehlikesi fazladır. Bu bazen intihal derecesine çıkabilir. Onun için bir şairin içerik açısından olabildiğince özgün olmaya çalışması gerekmektedir.

Behçet Necatigil'in "Gizli Sevda" şiiriyle Heinrich Heine'in *Şarkılar Kitabı'*nın "Dönüş" adlı bölümünün 6. şiiriyle aralarında bir içerik örtüşmesi vardır.

-Taklit: Bir şairin başka bir şairin ya da yazarın metnini örnek alarak, ona benzer nitelikte metin üretmesine genel olarak 'taklit' diyoruz. Taklit, genellikle iki biçimde yapılmaktadır:

-Ciddî Taklit: Bunda taklit eden, taklit edileni ciddiye alır, ona özenir, onun gibi olmaya çalışır. Sırf onun gibi güzel yazabilme kaygısı vardır. Genellikle şiire yeni başlayanlar, kendilerinden önceki usta şairleri dil, üslup, teknik, şekil, içerik özellikleri bakımından taklit ederek şiire adım atarlar. Bu tür ilk şiir denemeleri şiire alışmak açısından hoş görülebilirse de şair, özgün bir şair olmak iddiasıyla şiir kitabı yayınladığı vakit, bu kitabına taklit ürünü ilk şiirlerini almaktan kaçınmalıdır. Bu, bir şiir kusurudur.

Taklit, genellikle sevgi ve saygıdan kaynaklanır. Kişi, sevip saydığı bir şairin etkisinde fazlaca kalır. Kimi zaman sevmese bile şiirin olağanüstü güzelliği karşısında hayrete ve hayranlığa düşer ve istemeden de olsa o şiiri taklit edebilir. Taklit, genellikle gayri ihtiyarî olarak, bilinçsizce yapılan bir şeydir. O bakımdan taklit ürünlerini birer temrin, şiir alıştırması olarak görmeli, ciddî ve iddialı birer sanat üretimi olarak ortaya sürmemelidir.

Örnek: Turgut Uyar'ın "İstanbullulardan: Mersiye" şiiri:

Büyük bir vatanseverdi,
İnkılâplar yapamadı,

Binalar falan kuramadı gerçi,
Sessizce çalıştı masasında.
Evrak kaydetti,
Ve tevazu gösterdi halince.
Nihayet vadesi yetti.
-Ecelin sunduğu şerbeti içti-
Allah rahmet eylesin,
Hüsnü Efendi.

Bu şiir, Orhan Veli'nin "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiirinin bir taklididir.

-Alaylı Taklit: Buna 'Pastiş' de denir. Başka bir şair ya da yazarın metinlerine dil, üslup, muhteva benzerliğiyle gönderme yaparak onunla alay etmeyi amaçlayan bir taklit biçimidir. Bu, nazireden farklıdır. Nazirede şair, öteki şairi ciddiye alır ve ona saygı duyar ve onun şiirine önem verir. Alaylı taklitte ise şair, başka bir şairin şiirine ya da mısralarına benzer bir söyleyişle onu anımsatıp çağrıştırarak alay eder, onu ciddiye almadığını, küçümsediğini ima eder. Ayrıca eski Türk edebiyatında tehzil ya da hezl denen bir nazım türü vardır ki bu, nazire gibi başka bir şiire aynı vezin ve kafiyede o şiiri alaya almak üzere karşılık yazmaktır. Yeni Türk edebiyatında da Fazıl Ahmet Aykaç, Halil Nihat Boztepe, Orhan Seyfi Orhon gibi bazı şairlerin tehzilleri vardır.

Alaylı taklit uygulamasına şu örneği verebiliriz: Orhan Veli, "Eskiler Alıyorum" şiirinin sonunda "Bir de rakı şişesinde balık olsam" mısraına yer verir ki bu alaylı taklittir. Bununla Ahmet Haşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirinin son mısraı olan "Göllerde bu dem bir kamış olsam" mısraıyla alay eder. Ayrıca bu mısra, Nedim'in şu beytiyle de ilişkilendirilebilir: "Destîde kadehte doyamam görmeğe bari / Ey gevher-i şeffâf senin mahzenin olsam"

Yine Orhan Veli'nin "Karanfil" şiirindeki "Yârin dudağından getirilmiş" mısraı, Ahmet Haşim'in "Karanfil" şiirindeki ilk mısradır.

II. BÖLÜM: ŞEKİL

Şekil için ‘form’, ‘forme’, ‘geştalt’, ‘biçim’, ‘dış kalıp’, ‘dış yapı’, ‘çerçeve’, ‘içeriğin iskeleti’, ‘şiirin kompozisyonu’ gibi karşılıklar da kullanılmaktadır. Şekil, şiiri bir ölçüye göre biçmektir. Şiirin nazım şekli, onun organik yapısını oluşturur. Genelde mısraların kümeleniş ve kafiyelerin sıralanış düzeni olan şekil, söz unsurlarını mümkün olan en uygun bir biçimde şiirde yerleştirmek, düzenlemek, toparlamak ve yaymaktır.

Mısra sayısına, öbeklenişine ve kafiyelerinin düzenine göre şiire yerleştirilmesine o şiirin **nazım şekli** denir. Şiirin bütün güzelliğini onun şekli ortaya koyar. Unsurları mükemmel bir şekilde örme sanatı olan şekil, şiire en ideal nizamı vermek, dağınık unsurları ahenkli, güzel bir düzene sokmaktır. Şekil, şiir için gerekli olan unsurları barındıran ve gereksizleri dışta bırakmayı sağlayan çerçeve bir yapıdır. Şiirin yapısının olması gereken hacim içinde yerini bulmasında şeklin toparlayıcılığının rolü büyüktür.

Şekil, şiirin iç ve dış unsurlarını birbirleriyle anlamlı ilgilere sokarak estetik bir kompozisyona kavuşturmaktır. Mısralar, kelimeler, duygular, düşünceler, hayaller, ses, görüntü, dil, üslup arasında tam bir uyumu, organik bir bütünlüğü ancak iyi bir şekil çabası sağlayabilir.

Karmakarışık ve düzensiz, uçup kaçıcı olan, kaygan ve soyut duygu ve düşünceleri bir nizam altına sokmak, düzene sokmak, güzel, uyumlu bir yapı içine yerleştirmek şekil özenini gerektirir. Şekli mükemmel bir şiirde gereksiz bir kelime olmadığı gibi eksik bir kelime de yoktur. Olması gereken her şey yerli yerinde bulunmuştur. Şekil, şiirin içeriğinden bağımsız değil tam tersine onunla belli bir bütünlüğe ve anlama kavuşabilen boyutudur. Şiirin muhtevası kendine uygun şeklini de üretir. Bu iki unsur, birlikte ortaya çıkar, birbirlerini besler ve birbirleri için gerektirici konumundadırlar.

Nesrin en temel birimi cümledir. Cümleler, anlamlı bütünler hâlinde paragrafları; paragraflar da metni oluşturur.

-Mısra

Dize. ‘Mısra’, ‘dizilmiş’, ‘sıralanmış’, ‘düzenlenmiş’ demektir ve bu yüzden Türkçede ‘dize’ (düzenlenmiş, dizi durumuna sokulmuş söz) karşılığı verilmiştir. Latincede ‘versus’ (sıra, dizi) karşılığı vardır. Arapçada kapı

kanatlarından her birine mısra denir. Geleneksel Doğu-İslam şiirinde her beyt iki kanatlı bir kapı ve ev olarak düşünülmüş, bu kanatlardan birine de yani beytin satırlarından birine de mısra denmiş. Nazmın her bir satırına mısra denir. Ancak bu satır, anlam bütünlüğüne göre değil, tartıma göre bölümlenmiş bir ifade bölümüdür. Mısra, bir nazım birimidir ve manzum metnin en küçük parçasıdır.

Şiirde de en temel birim **mısra**dır. Mısra, nesirdeki cümlenin karşılığıdır; ancak mısrada bir hüküm cümlesinin bitmesi gerekmeyebilir. Şiirde tamamlanmış bir cümle, bir mısrada yer alabileceği gibi birden fazla mısraya da yayılabilir. Mısra, görünüşü, şekli itibariyle şiirde bir satırdır. Mısra, nefes almayı en uygun biçimde disipline eden bir yapıdır. Divan şiirinde her anlamda mükemmel ve güzel olarak üretilen mısralara mısra-ı berceste deniyordu. Yeni Türk şiirinde fazla olmasa da duygu ve düşüncenin yoğunlaştırılmış olarak sunulduğu hikmetli atasözlerine benzeyen bir mısralık şiir metinleri de bulunabilmektedir. Talat Sait Halman, “Bir’ler” başlığı altında bu tür tek mısralık metinler üretmiştir. Onlardan üçünü örnek olarak alıyoruz:

En ulu insanlara en çok ulunur.

*

Doludizgin giden at, nefret eder dizginden.

*

Baykuş bile sevgiyle güzeldir.

Geleneksel Türk şiirinin en temel birimi mısra idi. Derli toplu, mükemmel mısra kurma özeni çok önemliydi. Ancak Batı etkisinde gelişen edebiyatta mısra mükemmeliyyeti yerine şiirsel temel güç, şiirin tamamına yayılmaya çalışıldı. Örneğin Tanzimat, Servet-i Fünun ve Garip şiirinde mısrada yoğunlaşma ve mükemmel mısra üretme kaygısı pek yoktur. Bu bakımdan mısranın dilsel yapısı üzerinde bazı değişiklikler görülmektedir. Bazılarını şöyle gösterebiliriz:

a. Mısraları Birleştirme: Bazı şairler, bazı şiirlerinde vurguları, anlam ve ahenkleri bakımından ayrı olması daha uygun görünen mısraları birleştirirler. Bu duruma Behçet Necatigil’den şu örnekleri veriyoruz:

"O zaman ki o hangi hanları ararsam

Buldum desem de bulamam ki."(*Bütün Eserleri 3*, s.184)

mısralarının şu biçimde bölünmesi, kulağa daha hoş gelmektedir:

“ O zaman ki

O hangi hanları ararsam
Buldum desem de
Bulamam ki”

Şu örnekte ise hem mısra bölünmesi hem de mısra birleştirilmesi vardır:

“Gün bitiyor kendinden
Bile bıkıyorsun”(*Bütün Eserleri 3*, s.339)

Bu mısralar, şu biçimde de düzenlenebilir:

“Gün bitiyor
Kendinden bile bıkıyorsun”

“Yırtık kopuk sayfalar kim bilir hangi
Moda dergisinden kalma”(*Bütün Eserleri 2*, s.17)

mısraları da şu biçimde düzenlenebilir:

“Yırtık kopuk sayfalar
Kim bilir
Hangi moda dergisinden kalma”

b. Mısra Bölünmesi: Bazı şairler, cümle bütünlüğünü birden fazla mısraya yaydıkları gibi kendi içlerinde ahenk ve anlam bütünlüğü sağlayan mısraları da bölmüşlerdir.

Behçet Necatigil’den şu örnekleri veriyoruz:

"Bazan boş günler
Geçer birden dolunca
Söyleriz."(*Bütün Eserleri 3*, s.323)

Sanatçı, burada şairlerin her gün şiir yazmadıklarını, bu anlamda günlerin boş geçtiğini ama boş geçen bu günleri boyunca bir birikimin oluştuğunu, zihinde olgunlaşan şiirin birden söyleniverdiğini vurgulamaktadır.

Anlam ve ahenk bütünlüğünün sağlanması için bu mısraları şu biçimde de düzenleyebiliriz:

“Bazan boş günler geçer
Birden dolunca
Söyleriz.”

c. Mısralar Arası Yer Değiştirme: Buna Behçet Necatigil’den şu örnekleri veriyoruz:

"Deminki havayı yitirdiğimdendi,
Gerçeklere dönüşüm, korkularda."(*Bütün Eserleri 1*, s.238)

Bu mısraları okuyucu, zihninde:

“Korkularda gerçeklere dönüşüm

Deminki havayı yitirdiğimdendi”
biçimine dönüştürülebilir.

ç. Mısraları Boş Bırakma: Bazı şairler, bazı mısraları boş bırakırlar; onların yerini ya noktalarla doldururlar ya da başka bir şekilde belirtirler. Bunu daha çok, o mısralarda susulması gerektiğini, kelamın orada geçersiz ve yetersiz kaldığını, o mısralarda içten bir konuşmanın geçtiğini ima ederler. Bazıları da o mısralarda söylemesi gereken şeylerin kanunlara, genel ahlaka, dine, geleneğe, topluma aykırı olduğu için yazılamayıp boş bırakıldığını ima ederler.

Örnek: İhsan Sezal’ın “Gün Sonu” şiirinden:

Kalbler sahibine avuç açar
.....
.....
Kuşlar yuvalara kanat çırpar

Buradaki boş mısralarda muhtemelen dışa vurulmaması gereken, içten yapılan dua sözleri yer almaktadır.

Kaynakça: Cemal Süreya, “Dize”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, İstanbul 1991.

Mısraların kümeleniş şekline ‘**mısra düzeni’**, mısraların kafiyelerinin sıralanış tarzına ‘**kafiye örgüsü’**, şiirin mısra düzeni ve kafiye örgüsüne göre aldığı şekle de ‘**nazım şekli’** denir. Dolayısıyla nazım şeklinde mısraların öbeklenişlerine göre oluşturdukları şekil ve kafiyelenme sistemleri esas alınacaktır. Mısralar gerek kafiyelerine gerek anlam bütünlüklerine göre öbeklenirler ve bu öbeklerin toplamı olarak da şiir ortaya çıkar. Dolayısıyla şekil, mısraların öbekleniş, sıralanış ve kafiyelerine göre düzenleniş biçimidir.

Şiirin nazım şekli ölçüsü olarak kullanılan en küçük anlamlı ve uyumlu unsuruna ‘**nazım birimi’** denir. Nazım birimi, bazı şiirlerde mısra, bazılarında beyit, bazılarında bent, bazılarında cümle olabilir. Nazım birimi bir bakıma nesirdeki paragrafa benzetilebilir. İslamiyet’ten önceki Türk şiirinde nazım şekillerinin birimi dörtlüktür. İslam medeniyeti etkisinde gelişen Türk şiirinde Arap ve Acem şiirine özgü nazım şekilleri görülmeye başlar. Bu şekillerin nazım birimi beyittir. Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde ise genellikle mısradır.

Şiirde şekil, bütünlüğü sağlayan, değişik unsurları derleyip toparlamaya yarayan bir yapıdır. Bunu anlamak

için şu yoklamalar yapılmalıdır: Bu bütünlük beyitte mi, kıtada mı, şiirin tamamında mı sağlanmış? Kompozisyon şiirin bütününe mi yayılmış? Şiirin unsurları merkezî bütünlüğü tamamlayan uyumlu birer unsur mu? Duygu, hayal, düşünce, insan, ruh, tabiat, eşya, ses, şekil, vezin, kafiye arasında tam bir uyum var mı?

Şekil, şairin duygu, düşünce ve hayallerini sınırlayan, boğan, ezen, daraltan, budayan engel olucu bir bağ değil tam tersine onun iç dünyasını ifade etmeye kolaylık sağlayıcı bir çerçeve olmalıdır.

Plastik sanatlardan gelen bir etkilenmeyle şiirde şekil mükemmelliği üzerinde en fazla **Parnasyenler** durmuştur. Onlar, bir heykeltıraşın heykel üzerinde gösterdiği şekil hassasiyetini şiirin vezin, kafiye, mısra, nazım şekli gibi şekil unsurları üzerinde göstermeye çalıştılar, şiirde asıl olanın mükemmel bir şiir şekli yani yapısı ortaya koymak olduğuna inandılar.

Şiirde şekil konusuyla ilgili olarak adına **'Formalizm'** denilen ve içerikten, özden yoksun ya da buna önem vermeyen, salt dil ahengini ve biçim mükemmelliğini esas alan bir anlayış da vardır.

Kaynakça: Cemil Sena Ongun, "Şiirde Formalizm Hakkında Bir Deneme", *Varlık*, 1.9.1939, S.148, s.108; Cahit Sıtkı Tarancı, "Şekil Üzerine", *Yazılar*, İstanbul 1995; Erdoğan Alkan, "Biçim", *Şiir Sanatı*, İstanbul 1995, s.523; Edip Ayel, "Şiir ve Şekil", *Çınaraltı*, 19 Birincikânun 1942, S.65, s.7.

I. NAZIM ŞEKİLLERİ

Klasik Türk edebiyatında genellikle kuralları belirlenmiş nazmın sabit şekilleri (Fr. Poémes á forme fixe) kullanılmıştı. Hemen hemen her şair aynı nazım şekilleriyle yazıyorlardı. Tanzimat döneminden sonra ise Türk şairleri geleneksel nazım şekillerini aynen kullanmaya devam ettikleri gibi gerek Divan şiiri sabit nazım şekillerinin değiştirilmiş şekillerine gerek yabancı edebiyatlardan aldıkları gerekse kendi icat ettikleri nazım şekillerine de yer verdiler.

19. Asır ortalarında Batı medeniyeti dairesine girmeye başlayan Türk toplumunun edebiyatı da Batı etkisine açıldı. Bu bağlamda zamanla Batıdan alınma nazım şekilleri de ortaya çıkmıştır. Cumhuriyetten sonra ise önceden

belirlenmiş nazım şekillerine tabi olmayan her bakımdan serbest nazım şekilleri yaygınlaştı.

Burada yalnızca Tanzimattan günümüze kadar devam edegelen ve geleneksel nazım şekillerinden farklı olan Yeni Türk Şiiri nazım biçimleri üzerinde durulacaktır. Tanzimattan itibaren şiirin şekil yapısına ilişkin bazı değişiklikler ve yenilikler ortaya çıktı. Bunlar ana hatlarıyla şöyledir: Şiirlerin konularına uygun özel adları vardır. Şiirin tamamı genelde aynı konudadır.

Bentlerle kurulan nazım şekillerinde bentlerin mısra sayısı aynı olmayabilir. Yani şiir, eşit bentlerden oluşmayabilir. Bent, kendi başına anlamlı ayrı bir bütün değil, şiirin bir parçasıdır; dolayısıyla şiirin genel anlamına bağlıdır. Nazım birimi mısradır. Cümle ikiden fazla mısrada da tamamlanabilir.

Yeni Türk şiirinde kullanılmış olan nazım şekillerini ayrı ayrı görelim:

A. Geleneksel Yerli Nazım Şekilleri

1. Halk Şiirinden Alınan Nazım Şekilleri

Özellikle II. Meşrutiyetten sonra milliyetçilik akımının etkisiyle Türk şiirinde kayda değer ölçüde halk edebiyatına yönelme eğilimi baş göstermiştir. Bu bağlamda eğitimli/kentli bazı şairler, hece vezninin ve sade dilin yanında halk şiirine özgü bazı nazım şekillerini de alıp kullanmışlardır.

Ancak aynı nazım şekillerini kullanmakla birlikte aralarında bazı farklar da bulunmaktadır. Eğitimli/kentli şairler, halk şairinden farklı olarak şiirin konusuna uygun özel bir isim verirler. Son dörtlükte mahlâslarına yer vermezler. Şiirin tamamına tek bir konuyu yayarlar. Dil,

üslup ve konuları seçiş ve işleyiş bakımlarından da kentli şair duyarlığına özgü bir tutum sezilmektedir. Eğitimli/kentli şairleri koşma, semaî, mani gibi halk şiiri nazım şekillerine yer vermişlerdir.

2. Divan Şiiri Kaynaklı Nazım Şekilleri

Tanzimattan günümüze kadar devam edegelen yeni Türk şiirinde Divan şiirinin sabit nazım şekilleri aynen kullanıldığı gibi kimi zaman da bunlar yeni edebiyatımızda bazı değişikliklere uğratılarak yer almıştır. Bu tür metinlere bir yenilik olarak özel ad verilmiş ve şiirde konu bütünlüğü sağlanmıştır. Bu nazım şekilleri Tanzimat döneminde yaygın olarak kullanılmış ama Servet-i Fünun döneminden itibaren kullanım oranı önemli ölçüde azalmıştır.

Cumhuriyet döneminde ise Behçet Necatigil, Attila İlhan, Turgut Uyar, Ziya Osman Saba, Mehmet Çınarlı, Şahin Uçar, Nazir Akalın gibi şairler, kimi şiirlerinde gazel, kaside, mesnevî, murabba, muhammes ve rubaî gibi Divan şiiri sabit nazım şekillerini vezin, kafiye düzeni ya da içerik açısından bazen aslına uyarak bazen de uymayarak veya kimi değişiklikler yaparak kullanmışlardır. Bu nazım şekillerinin herbiri için ayrı ayrı örnek vermeyi gereksiz buluyoruz. Bunlara örnek olmak üzere Nazir Akalın'ın gazel nazım şekliyle yazılmış, ancak bazı değişiklikleri olan 'Çark-ı Felek Gazeli' adlı şiirini alıyoruz:

Gel rindâne âleme bürünüver a gönül
Kapıldığın gam ile dem sürüver a gönül
Bu gurbet bahçesinden hüzün devşir bir ömür
Kimsesizler gözünden süzülüver a gönül

Sîneye çek cefâyı eğer yârdan gelirse
Ağyâr ne derse desin hoş görüver a gönül

Firavun ehrâmları çıksa kutlu yoluna
Kıyâm eyle üstüne yürüyüver a gönül
Başkentleri bürürken dilindeki nağmeler
Eylüllerden sız da gel çağa ad ver a gönül

Esas olarak çalışmamız yeni Türk şiirinin kuramsal meselelerini ele

aldığından Divan ve halk şiirine ilişkin nazım şekilleri üzerinde fazla durmuyor; bunları bu konularda yazılmış sözbilimi (retorik) kitaplarına bırakıyoruz. Örneğin Prof. Dr. Cem Dilçin'in *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* adlı kitabı bu konuda iyi bir kaynaktır.

B. Yabancı Edebiyatlardan Alınan Nazım Şekilleri

Tanzimat döneminden itibaren Batılılaşma hareketleriyle birlikte Türk şairleri, Batı edebiyatlarından ya da başka edebiyatlardan bazı nazım şekillerini almışlar, bunları ya aynen ya da bazı değişiklikler yaparak uygulamışlardır. Bunların başlıcaları şöyledir:

1. İkilikler:

a. Düz Kafiyeli Nazım Şekli: Couplet. Eşleme. Yeni Mesnevi. Fransız edebiyatından alınmıştır. Her beyit kendi arasında kafiyelidir. Klasik Türk şiirindeki mesnevi nazım şekline benzer. Ancak mesneviden farklı olarak her beyit kendi içinde ayrı bir anlam bütünlüğüne sahip değildir. Şiirde konu bütünlüğü olduğundan beyitler anlam bakımından birbirine bağlıdır. Mesnevîde aruzun kısa kalıpları kullanılır, düz kafiyeli şekillerde ise aruzun her kalıbı ve hece vezinleri kullanılabilir. Mesnevi hacim bakımından daha genişken; düz kafiye daha kısa olabilmektedir.

Kafiye düzeni şöyledir: aa-bb-cc-dd-.....

Örnek: Mehmet Âkif'in "Leylâ" şiirinden:

Şafaklar ferş-i râhın, fecr-i sâdıklar çerâğındır,
Hilâlim, göklerin kalbinde yer tutmuş otağındır;

Ezânlar nevbetindir: İnletir eb'âdı haşyetten;
Cihâzındır alemler, kubbeler inmiş meşiyyetten;

Cemâatlar kölendir. Kâ'beler haclen.. Gel ey Leylâ,
Gel ey cândan yakın cânân ki gâiplerdesin hâlâ,

2. Üçlükler:

Üç mısralı bentlerden oluşan şiirler. Nazım birimleri

üçlükler halinde düzenlenir. Bu nazım şekilleri bizde ilk kez Tanzimat döneminde uygulanmaya başladı. Abdülhak Hamid'in "Zühre-i Hindî", "Rakkâse" gibi şiirlerinden sonra yaygınlaştı. Türk şairleri, genellikle sabit nazım şekillerine uymayan, kafiye düzenini ve mısra kümelenişini kendilerinin belirlediği değişik üçlüklere yer vermişlerdir. Bize Batıdan gelen ve kuralları belli üçlü nazım şekillerinin bazıları şunlardır:

a. Vilanel: Villanelle. Daha önceleri köy türkülerine bu ad veriliyordu. Ancak Fransa'da 16. yüzyıldan itibaren bu nazım şekli bilinen halini aldı. Bent sayısı genellikle 4, 6 veya 8'dir. Biri açık diğeri kapalı iki kafiye kullanılır. 1. Üçlüğün 2. mısraı kapalı (vurgulu) kafiye ile bitiyorsa diğer 2 mısra açık kafiyeli olmalı ve diğer üçlükler de buna göre olmalıdır. 1. üçlüğün 3. mısraı, sonuncu üçlüğün son mısraından sonra 4. mısra olarak tekrar edilir. Mısraların hece sayısı genellikle 7 ile 10 arasındadır. İlk üçlükteki ilk ve son mısra diğer üçlüklerde nakarat gibi tekrar edilir. 1. üçlüğün ilk mısraı, 2. ve 4. üçlüğün son mısraı; 1. üçlüğün son mısraı, 3. ve 5. üçlüğün son mısraı olarak böylece dönüşümlü halde tekrar eder gider.

Örnek: Edip Ayel'in "Çocukluk" şiiri:

Bir deva yok bu kökleşen derde,
Geçmiyor, geçmiyor gönül yarası!
Nerdesin, şen çocukluğum nerde?

Gölgem olmuş uzun bir iz yerde,
Bir büyük sevgi alnımın karası.
Bir deva yok bu kökleşen derde,

Ufka baktım: O bir inik perde...
Bahtımın bir harabe manzarası.
Nerdesin, şen çocukluğum nerde?

Aya baktım: Küserdi göklerde...
Bitmiyor rüzgârın da yaygarası.

Bir deva yok bu kökleşen derde,

Bir isim kaldı şimdi ezberde...
Kanıyor tâ içimde hatırası,
Nerdesin, şen çocukluğum nerde?

b. Terza Rima: Örüşük Kafiye. Örüşük üçlü. 3 mısralı bentlerden ve sonda bağımsız bir mısradan meydana gelir. Bent sayısı sınırlı değildir. Her üçlüğün orta mısraı altta gelen üçlüğün 1. ve 3. mısralarıyla kafiyelidir. Son üçlüğün orta mısraı da şiirin sonuna eklenen bağımsız mısra ile kafiyelidir. Kafiye düzeni şöyle gösterilebilir: aba, bcb, cdc, ded, efe, f. Her üçlüğün ayrı anlamda olmasına ve son bağımsız mısraın ise şiirin en güzel mısraı olmasına dikkat edilir.

Bu nazım şekli, ilk kez İtalyan edebiyatında Dante tarafından kullanılmıştır. Dante'nin *Divina Commedia* adlı eserinde bunu görmek mümkündür. Ayrıca yine İtalyan şair Petrarque ve Boccaccio tarafından da kullanıldı.

Terza Rimayı Fransızlar 16. yüzyılda aldılar, fakat en güzel örneklerini 19. yüzyılda verdiler. Théophile Gautier ve Parnasyen şairlerden Heredia, Coppée ve Leconte de Lisle bu şekille bazı şiirler yazdılar.

Bu nazım şeklini İngiltere'de ilk kullanan şair, Sir Thomas Wyatt idi. Byron, Shelly ve Browning gibi şairler de kullandı.

19. ve 20. yüzyıllarda bazı Felemenk ve Alman şairlerinde de görülür. Fakat başarması zor bir şekil olduğu için İtalya dışında çok fazla yaygın değildir. Onu sadece birkaç İtalyan şair, başarıyla kullanabildi.

Türk edebiyatında ise Fransız edebiyatından alınarak ağırlıklı olarak Servet-i Fünun ve Fecr-i Âtî şairleri tarafından kullanıldı. Fakat sone kadar yaygın değildir. Ayrıca bir takım şiirlerde bazı değişiklikler yapılarak kullanılmıştır. Tevfik Fikret'in "Şükûfe-i Yâr", "Halûk'a", Ali Canip Yöntem'in "Kelebek", Ziya Osman Saba'nın "Şehir Üstünde Yükselen Ay", Ali Mümtaz Arolat'ın "Denize Atılan Taşlar", Edip Ayel'in "Göksu" şiirleri buna bazı örneklerdir. Örnek: Ali Canip'in "Yaprak" şiiri:

Anıyordum bahârı; çırpınarak
Düştü bir gölge şey avuçlarıma;
Yine ölmüş zavallı bir yaprak...

Ey hazân artık intikâm alma,
Şimdi zulmetleriyle haykıracak
Sana hüsrân bakışlı mâvî semâ!...

Bu hazân belli çok fidan kıracak,
Örtecek dallarıyla yollarımı...
Sen fakat söyle ey güzel yaprak.

Söyle çehren kadar ölüm sarı mı?

c. Terner: Ternaire. 3 mısradan oluşan ve aynı cinsten kafiyeli bentlere denir. Bent sayısı ve mısralardaki hece sayısı sınırlı değildir. Üçlükler dönüşümlü olarak açık ve kapalı kafiyelerle biter. Kafiye düzeni şöyle olur: aaa kkk aaa kkk ....

Türk şiirinde fazla rağbet görmedi. Edip Ayel'in "Yalova" şiiri örnek olarak verilebilir.

3. Dörtlükler:

Dörder mısralık bentlerden oluşan nazım şekilleri. Bunların başlıcaları da şöyledir:

a. Çapraz Kafiyeli Nazım Şekli: Rime croisée. Rimes croisées. Çaprazlı kafiye, çaprazlama, Çapraz diziliş. Bent sayısı sınırlı değildir. Bu nazım şekli her türlü konuyu işlemeye elverişlidir. Her dörtlüğün 1. ve 3. mısraları kendi aralarında; 2. ve 4. mısraları da yine kendi aralarında kafiyelidir. Kafiye düzeni şöyle gösterilir: abab-cdcd-efef ...

Örnek olarak Mehmet Celâl'in 'Bir Kıza' şiirinden 2 dörtlük alıyoruz:

Ey kız! Ki gözlerinde letâfet ayân olur,
Her bir nigâh-ı rûhumu eyler cerîhadâr!
Gönlüm hayâl-i çeşmine bir âşiyân olur!
Hüsnün eder hayâlimi mir'at-ı nev-bahâr

Ebvâb-ı sırr-ı aşkı eder dâimâ küşâd
Bir gence karşı işveli, sevdâlı gözlerin
Bir şâir-i hazîni letâfetle etti şâd
Ey mâî gözlü gül! Nigeh-i rûh-perverin

b. Yarı Çapraz Kafiyeli Nazım Şekli: Her bendin 1. ve 3. mısraları

serbest; 2. ve 4. mısraları da kendi aralarında kafiyelidir. Kafiye düzeni şöyledir: xaxa-xbxb-xcxc ...

Örnek olarak Cenap Şehabeddin'in 'Tasvîr-i Cânân' adlı şiirinden iki bent alıyoruz:

Billûr gerdeninde ederken muânaka
Bir nev-demîde rûh ile bir hüsn-i pür-garâm
Rû-yı terinde eylemiş îkâd-ı hacle-gâh
Elvân-ı subh-ı sâdık u envâr-ı bedr-i tâm

Solgun ziyâyı andırır iklîl-i turrası
Serpûş-ı zer-nigârı şafaktan nişân verir
Ağlar gözünde safvet-i her dem ter-i kebûd
Âhû nigâhı mürde-i hicrâna cân verir

c. Sarma Kafiyeli Nazım Şekli: Rime embrassée. Rimes embrassées. Sarmalı kafiye, sarmalama, Sarma diziliş. Bent sayısı sınırlı değildir. Her türlü konuyu işlemeye elverişlidir. Her dörtlüğün 1. ve 4. mısraları kendi aralarında; 2. ve 3. mısraları da yine kendi aralarında kafiyelidir. Kafiye düzeni şöyle gösterilir: abba-cddc-effe ....

Bu nazım şeklini Türk edebiyatında muhtemelen ilk olarak 1881'de Abdülhak Hâmid 'Bir Sâfilin Tesellisi' adlı şiirinde kullandı. Bu şiirden 2 bent alıyoruz:

İnsân ki bu âlemde bütün çektiği gamdır,
Bir neşve-i uhrâya sezâ-vâr olamaz mı?
Ol neş'eyi dünyâda ararsa bulamaz mı?
Bulmuş ne çıkar, çünkü serencâmı ademdir.

Olmaklık için neş'e-i ukbâya muzaffer,
Bir kabza türâbın ne ehemmiyeti vardır!
Ol kabza-i hâkin yâ ne hâsiyyeti vardır,
Kim cevher-i idrâke Hak etmiş anı mazhar.

ç. Pantun: Sayısı çift olması gereken dörtlüklerle yazılır. Bent sayısı sınırsızdır. Bunun sebebi ilk dörtlüğün ilk mısraının son dörtlüğün son mısraı olarak tekrarlanması zorunluluğudur. Dörtlüklerin 2. ve 3. mısraları kendilerinden sonra gelen dörtlüklerin 1. ve 3. mısraları olarak tekrarlanır. Bir de en önemlisi dörtlüklerin 1. beyitlerinin öznel, 2. beyitlerinin ise nesnel ve tasvîrî olması lâzımdır. 1. dörtlük, ikisi açık, ikisi kapalı olmak üzere çapraz kafiyeli dört mısradan oluşur.

Dörtlüklerin ilk iki mısraı belirli bir fikir veya bir tasvire aittir. Her dörtlüğün son iki mısraı ise başka bir konuyla ilgilidir. Fakat bu iki konu arasında yakın bir münasebet olmalıdır. Bunlar birbirine karışmadan bentten bende bir örgü halinde bağlanırlar. Kafiye düzeni genellikle şöyledir: abab bcbc cdcd dada. Mısraların hece sayısı şaire kalmıştır.

Aslı Malezya'ya ait bir nazım şeklidir. Malezya'da yüzyıllardan beri kullanılmakta olan bu nazım şeklini Fransızlar, 19. Yüzyılda kendi dillerine uyarladılar. Victor Hugo bu konuda özel bir çaba gösterdi. Batı şiirinde 19. yüzyılda Ernest Fouinet tarafından kullanılmaya başladı. Victor Hugo, Leconte de Lisle ve Baudelaire gibi Fransız şairleri tarafından kullanıldı. İngiliz edebiyatında pek tutulmadı. Austin Dobson'ın bazı şiirlerinde görülebilir. Bu nazım şeklini Türk şiirinde ilk defa Edip Ayel kullandı. Onun "Gök" şiirini buraya örnek olarak alıyoruz:

Bir kuştu güneş.. Akşam uçmuş mu dalından?
Örtmekte semâ alnını renk renk peçesiyle;
Bıktım şu saâdet denilen kurt masalından,
Kaldım gene hüznün sabah olmaz gecesiyle.

Örtmekte semâ alnını renk renk peçesiyle;
Boşluklara baktım: Dolu her yanda kıvılcım;
Kaldım gene hüznün sabah olmaz gecesiyle.
Bilmem nedir artık göğe bakmakta kazancım.
Boşluklara baktım: Dolu her yanda kıvılcım;
Akşam gene atmış göğe kıpkırmızı pençe;
Bilmem nedir artık göğe bakmakta kazancım,
Bir yaysa bu hicran, ona göğsüm de kemençe.

Akşam gene atmış göğe kıpkırmızı pençe;
Öksüz gene yollar, gene küsmüş gibi her çam;

Bir yaysa bu hicrân, ona göğsüm de kemençe.
İnmekte benim üstüme çoktanberi akşam.

Öksüz gene yollar, gene küsmüş gibi her çam;
Binlerce avuç altın atılmakta semâya;
İnmekte benim üstüme çoktan beri akşam.
Akşam yetişir yıldızı sönmüş fukarâya

Binlerce avuç altın atılmakta semâya;
Gökler kanıyor sanki vurulmuş da alnından;
Akşam yetişir yıldızı sönmüş fukarâya
Bir kuştu güneş.. Akşam uçurmuş mu dalından?

d. Rondel: (Fr. rondelle). 4+4+5 =13 mısralık 3 bentten oluşan bir nazım şeklidir. 1. bendin 1. mısraı 2. bendin 3. mısraı ve şiirin son mısraı olarak tekrarlanır. 1. bendin 2. mısraı, 2. bendin 4. mısraı olarak tekrarlanır. Bu nazım şekli esas olarak dörder mısralık bentlerden oluşur, sadece son bent, ilk bendin 1. mısraının tekraren ilavesiyle beşlik hâline gelmiş olur. Bu noktayı nazara almayarak bunu dörtlükler içinde değerlendirdik. Mısraları 8 veya 10 heceliktir.

13 mısra içinde 2 cins kafiye kullanılır. Ve kafiyelerin biri açık diğeri kapalı (birincisi kapalı ise ikincisi açık) olur. 1. bent, abba şeklinde sarma kafiyelidir. 2. bent, abab şeklinde çapraz kafiyelidir. 3. bendin ilk 4 mısraı sarmalıdır. 1. bendin ilk mısraı en sona ilave edilir ve bent abbaa şeklinde olur.

Fransız edebiyatında 14. yüzyıldan beri kullanılmaktadır. Rondel'e son şeklini veren Charles d'Orleans'dır. 19. yüzyılda Th. de Banville ve bazı Parnasyenler bu nazım şekline fazlaca yer verdiler. İngiliz edebiyatında W. E. Henley, Edmund Gosse, Austin Dobson ve R. L. Stevenson gibi şairler kullandılar. Türk edebiyatında Edip Ayel, Özdemir İnce gibi şairler bu nazım şekline yer verdi.

Örnek: Edip Ayel'in"Çile" şiiri:
Çektir kara sevda bize, çektir!
Candan da, cefadan da bezilse.
İnsan nice mihnetle ezilse,
Bir kerre sevenler, sevecektir!

Bahçemdeki her ses: bir etektir,
Sırrım ne olur sanki sezilse?
Çektir kara sevda bize, çektir!
Candan da, cefadan da bezilse...

Hulyâ bir ilahî kelebektir,
Hayran olur insan tutabilse!
Geçmez ele ardında gezilse,
Candan sevenin sevdiği tektir,
Çektir kara sevda bize, çektir!

Bir başka örnek: Özdemir İnce'nin "Rondel" adlı şiiri:
gümüş renkli kalyonları götüren
soğuk güneş kesin sular altına
gerçek gök ölmez aşklar adına
mahzenlere küf kokusu taşırken

yalnızlıktır onun acı gözleri çizen
yorgunluğu her üretken dokuya
gümüş renkli kalyonları götüren
soğuk güneş kesin sular altına

işte odur ilk kuşluğa benzeyen
gün ışığı köpük damlar üstünde
yeryüzünün bronz gülleri işte
yeşil denizlerin altından geçen
gümüş renkli kalyonları götüren

e. Rime-Plat: Bize Fransız şiirinden gelmiştir. Her konuda yazılabilir. Bent sayısı sınırlı değildir. Bentlerin kafiye düzeni şöyledir: aabb-ccdd-eeff ....

Örnek: Mehmet Rifat'ın 'Çocuk', Zaimzâde Hasan Fehmi'nin 'Hayâl-i Yâr' şiirleri.

f. Karma Kafiyeli Nazım Şekilleri: Bazı şiirlerde çapraz ve sarma kafiye şekilleri karışık olarak kullanılmıştır. Bunu sadece zikretmekle yetiniyoruz.

4. Sekizlikler

a. Ottava Rima: 8 mısralık bir bentten oluşan nazım şeklidir. Ancak birden çok bentlerden oluşan şekilleri de vardır. Kafiye düzeni şöyledir: abababcc

İtalyan edebiyatında doğmuştur. Orta Çağda Boccaccio, Boiardo, Pulci ve Poliziano, Ariosto, Tasso gibi birçok İtalyan şairi tarafından kullanıldı. Ercilla, Camoens gibi İspanyol ve Portekiz şairleri de kullandı. Fransız edebiyatında ababcccb kafiye düzenine göre kaleme alınmış metinler de vardır. Villon, Victor Hugo gibi şairler bu nazım şeklini denediler. İngiliz edebiyatında 16. yüzyıl başlarında Sir Thomas Wyatt tarafından kullanılmaya başlandı. Daha sonraları Spenser ve Drayton, Shelley, Keats, Byron gibi şairler de şiirlerinde bunu denediler.

Türk edebiyatında ilk kez, Ethem Pertev Paşa (1824-1872)'nın Victor Hugo'dan çevirdiği "Tıfl-ı Nâim" (*Hakâyıku'l-Vekâyi*, 1870) adlı manzumeyle yer aldı. İlk dört mısraı çapraz kafiyeli olan bu şiir, sekizer mısralık 10 bentten oluşur. Ottova Rima (sekizleme) nin ilk biçimi bu manzumede yer aldı.

Örnek: Recaizade Mahmut Ekrem'in "Tasvir" şiirinden bir bent:

Seyreyle şu levh-i nâzenîni
Gûyâ bürünür behişte sahrâ!
Fikret şu hayâl-i nev-zemîni
Gördün mü bu yolda şi'r-i garrâ?
Gûş et terâne-i hazîni
Üstâd ne san'at etmiş icrâ!
Nisbet bunu dîğere hatâdır
Mensûb-ı ileyh ona Hüdâdır.

b. Triyole: Triolet. Bu 'üçleme' demektir. Sekizer mısralık bir veya birden fazla bentten meydana gelir. 1. mısra bendin 4. ve 7. mısraı olarak tekrar edilir. Bendin 2. mısraı da 8. mısra olarak tekrar edilir. Yani ilk mısra 3 defa geçer. Bu nazım şekline triyole denmesi de bundandır. İki cins kafiyesi vardır. Kafiyelerin açık-kapalı sıralanması lâzımdır. Her bentte 2 kafiye kullanılır. 1. mısra kapalı (vurgulu) bir kafiye ile bitiyorsa bentte vurgulu mısraların sayısı beştir. Geri kalan 3 mısraın kafiyeleri de açık (vurgusuz) olur. Kafiye düzeni şöyledir: abaaabab

13. yüzyıldan beri bilinen bu nazım şekli, Fransızcada orta çağlarda

Deschamps ve Froissart, 17. yüzyılda Jean de La Fontaine, 19. yüzyılda ise Alphonse Daudet ve Theodore de Banville tarafından kullanıldı. İngiliz edebiyatında Austin Dobson, H. C. Bunner, W. E. Henley ve Robert Bridges bu nazım şekline başarılı bir şekilde yer verdiler.

Türk edebiyatında fazla kullanılmamıştır. Örnek: Edip Ayel'in "Ağ" şiiri:

Bin bir kelebek ardına düşmüş de gezerken,
Ellerde o arzu adı verdikleri ağla,
Kar yağdı bakın saçlarımın üstüne erken;
Bin bir kelebek ardına düşmüş de gezerken,
Dünya bize cennet gözükür sisli dimağla!
Hülyama derim: Ömrüme seller gibi çağla!
Bin bir kelebek ardına düşmüş de gezerken,
Ellerde o arzu adı verdikleri ağla,

Günler kuş olup bir uzak iklime göçerken,
Ah! Ağla, derim, ağla gözüm, durmadan ağla!
Bir başka nasip ummaz ömür, bahtı kederken,
Günler kuş olup bir uzak iklime göçerken,
Bağlandı gönül yaş denilen sımsıkı bağla!
Gençlik aranırmış gün olur elde çırağla,
Günler kuş olup bir uzak iklime göçerken,
Ah! Ağla, derim, ağla gözüm, durmadan ağla!

5. Mısra Sayısı Farklı Bentlerden Oluşan Nazım Şekilleri:

a. Sone: Kurgusu simetriktir. İki dörtlük ve iki üçlükten oluşan 4 bent ve 14 mısralık bir nazım şeklidir. Kafiyeleri bir açık bir kapalıdır. Her sonede 5 cins kafiye vardır. Sone 'Heksametron' adı verilen bir vezin ile yazılır. Bu vezin 7+7, 6+6, 5+5 vb. vezinlere tabidir.

Klasik sone hamasî şiirler için en uygun bir nazım şekli olarak görülmüştür. Klasik sonede anlam, bentten bende geçmez. Dört bentten oluşan sonelerin içerik yapısı, aşağı yukarı şu şemaya uygundur: Birinci bentte bir sorun, bir dava ortaya konur. İkinci bentte ortaya konan mesele ve dava ispatlanmaya çalışılır. Üçüncü bentte dava biraz daha pekiştirilir, sorun biraz daha gerginleştirilir.

Dördüncü bentte ise sorun çözülür ve bir sonuca ulaşılır. İlk iki dörtlükte konuya hazırlık yapılır, son üçlüklerde ise asıl maksat söylenir. Son mısra ise

şiirin en vurgulu ve etkili mısraıdır. Son mısra, bir sürpriz teşkil edecek derecede yüksek bir fikir veya ince bir duyguyu içerir.

Kaynağı tartışılan bir nazım şeklidir. Hem İtalyanlar hem de Fransızlar kendilerine ait olduğunu iddia ediyorlar. Avrupa edebiyatlarında yaygın biçimde kullanılmış bir şekildir. Bir bakıma Doğu edebiyatlarının gazel şeklinin Batı edebiyatlarındaki karşılığıdır.

İtalyan edebiyatında: Dante, Petrarque ve Le Tasse bu nazım şeklinin en güzel örneklerini verdiler. İtalyan tipi sonenin kafiye düzeni şöyledir: abba-abba-ccd-ede. Bu aynı zamanda Klasik sone kafiye düzenidir ve asıl sone budur.

Fransız edebiyatında: Fransızlar bu nazım şeklini kendilerinin icat ettiklerini söylerler. 13. yüzyıl Fransız halk şairleri ‘aşk sesi’ anlamına gelen ve hiçbir kurala tabi olmayan imlâsı bir n harfiyle yazılan sonetler söylerlermiş. Fransızcada bu nazım şekline ‘Sonnet’ denir ve Fransız edebiyatında çok rağbet görmüştür. Fransızlara göre İtalyanlar bu manzumeyi alıp ıslah etmişler. Fakat bu doğru değildir ve soneyi Fransa’ya İtalyan edebiyatından Mellin de Saint Gelais ithal etmiştir. Clément Marot, Ronsard, Du Bellay gibi şairler bu şekle çok rağbet ettiler. 17. yüzyılda hemen her şair bu şekli denedi. 18. yüzyılda hemen hemen hiç rağbet edilmemiştir. 19. yüzyılda ise tenkitçi Sainte-Beuve ona revaç kazandırdı. Soneye Victor Hugo, Musset, Felix Arvers, J. M. De Heredia, Baudelaire, Sully Prudhomme, François Coppée gibi şairlerde rastlanır. Fransız tipi sonenin kafiye düzeni şöyledir: abba-abba-ccd-eed. Fransızlar 12 hecelik soneleri tercih ettiler.

İspanyol edebiyatında: İspanya’ya İtalya’dan geçmiş ve Herrera buna önem vermiştir.

Portekiz edebiyatında: Comoens bu nazım şekline çok itibar etti.

İngiliz edebiyatında: Shakespeare bu nazım şeklini çok önemsemiştir. 1609’da 106 soneden oluşan bir kitap yayınladı. Worsswort ve daha birçok İngiliz şairi sone yazdı.

Türk edebiyatında: Türk şiirinde soneyi ilk kullanan şair Süleyman Nesib’tir. Daha sonra Tevfik Fikret, Cenap Şehabeddin, Hüseyin Siret, Ali Ekrem, Celâl Sahir, Ali Canip, Enis Avni, Tahsin Nahit, Hamit Macit Selekler,

Ahmet Muhip Dıranas, Ümit Yaşar Oğuzcan, Hilmi Yavuz gibi şairler soneyle şiirler yazdılar. Servet-i Fünuncuların şiirlerinde Klasik sone özellikleri pek görülmez. Onlar soneyi 2 dört, 2 de üç mısralık bir şiir olarak almışlar, kafiye sistemlerine dikkat etmemişlerdir. Onların soneleri Fransızların kural dışı dedikleri fantezi soneleridir. Türk şiirinde soneyi bütün özellikleriyle birlikte hemen hemen sadece Edip Ayel kullandı. Türk şiirinde yukarıdaki kafiye sistemlerinden farklı uygulamalar görülmüştür. Başlıcaları şunlardır:

abba-cddc-eff-egg
abba-cddc-eef-ggf
abab-cdcd-eff-egg
abab-cdcd-eff-ggf

Örnek: Cenap Şehabeddin'in "Levha-i Tahayyül" şiiri:

Sarmış gibi bir bâd-ı müellim
Manolyayı bir berk-i siyâha...
Kıskanç elini bir şeb-i muzlim
Tutmuş gibi âyîne-i mâha...
Emvâc-ı sehâibde şinâver
Bir bedr-i tahayyül gibi manzûr...
Ancak görünür muğber u mağrûr
Bir tûde-i berfî-i müdevver.

Sûrette gözü yerlere nâzır
Lâkin ne semâlar, ne ufuklar
Pîşinde onun tâir ü hâzır!

Bir mâh-ı semâvî bu ki gûyâ
Râkid, mütehayyir nazarlar
Bir lücceye göz dikmiş, uyuklar!

Kaynakça: Edip Ayel, "Sonnet", *Çınaraltı*, 13.6.1942, S.38, s.11.

b. Rondo: Rondeau. 3 bent ve 15 mısradan oluşur. Bu 15 mısraın ikisi 2. ve 3. bentlerin son mısraları birer kelimeli müstezattır. Bunlar dikkate alınmazsa 3 bentten birincisi 5, ikincisi 3 ve üçüncüsü 5 mısralı olur. 13 mısra içinde biri açık, diğeri kapalı 2 cins kafiye kullanılır. Bu suretle 1. beşliğin ilk mısraını sonunda kafiye 8, diğer tür kafiye ise 5 defa tekrarlanır. Önemli bir nokta da 2. ve 3. bentlerin sonunda 1. bendin ilk mısraının ilk kelimesinin müstezat olarak tekrarlanmasıdır. Müstezat olan kelimeyi münasebetli bir şekilde veya şaşırtıcı bir son oluşturacak şekilde ve bazen 1. mısradaki anlamından bambaşka bir anlamda kullanmalıdır. Mısralar 8 veya 10 heceliktir.

Rondo, son şeklini 16. yüzyılda aldı. En güzel örneklerini Fransız şairlerinden Voiture, Ronsard ve Alfred de Musset verdi. Türk şiirinde fazla kullanılmadı. Örnek: Edip Ayel'in "Niçin" şiiri:

Niçin gönül olmuş da güvercin
Uçmuş o güzeller güzeliyçin,
Hâlin niye dönmüş gene rinde?
Kalbim! uyananlar var içinde
Çaldıkça saat her gece: çin... çin...

Geçmiş diyerek vakti sevincin
Düşmekte gözünden gene incin;
Mazi kemirir ruhu derinde,
Niçin?

Yok geçtiğimiz yolda da in cin,
Bir sır gene vurmuş dile perçin;
Aşkın bunalırken kederinde.
Kalmış gözümüz yol üzerinde,
Vuslat bize olmuş bir uzak Çin..
Niçin?

c. Balad: Ballade. 'Halk şarkıları', 'romantik duygulu şarkı güftesi', 'türkü, halk türküsü' anlamlarına da gelir. Zor bir nazım şeklidir. Bunun en belirgin özelliği, mısra sayısının ilk mısradaki hece sayısıyla aynı olmasıdır. Genellikle 8 veya 10 hecelik mısralarla yazılır ve 4 bentten oluşur. İlk bendin

ilk mısraı 8 heceli ise bentler sekizer mısradan meydana gelir. Fakat 4. bent, 4 mısralıktır. Eğer ilk bendin ilk mısraı 10 hecelik ise bentler, onar hecelik ve son bent 5 heceliktir. Bu son yarım bentlere ‘ithaf şeklindeki son söz’ anlamında ‘envoi’ ya da ‘bitiş kıtası’ denir. Baladda ilk bendin son mısraı, nakarat gibi diğer bentlerin son mısraı olarak tekrar edilir.

Ayrıca son yarım bendin ilk mısraının ilk kelimesinin ‘Şehzadem!’, ‘Hünkârım!’, ‘Şevketlim!’ gibi zamanın hükümdarına söylenen bir hitap ifadesi olması gerekirdi. Ancak daha sonraki zamanlarda bu hitap ifadelerinin yerini ‘Ey talih!’, ‘Şair!’, ‘Yâ Rab!’ gibi ifadeler almıştır.

8 heceli baladlar: 8+8+8+4=28 mısradan oluşur. Her bendin kafiye düzeni ise şöyledir: ababbcbc. 4. yarım bent ise bcbc şeklindedir.

10 heceli baladlar: 10+10+10+5=35 mısradan oluşur. Kafiye düzeni şöyle olur: ababbccdcd. Son yarım bent ise ccdcd şeklindedir.

Bu nazım şekli, Fransız şiirinde 14. yüzyıldan itibaren görülmeye başladı. Guillaume de Machaut ve Eustache Deschamps gibi şairler, ona belli bir şekil verdiler. 15. yüzyılda özellikle Villon onu mükemmelleştirdi. 17. yüzyılda önemini kaybetti. Moliere ve Boileau gibi edebiyatçılar onu alaya alıp hiçe saydılar. 19. yüzyılda tekrar rağbet kazandı ve halk edebiyatından derlenen peri masalları, acıklı aşk öyküleri, korkunç savaşlar bu nazım şekliyle de ifade edildi. Edmond Rostand ve Jules Lemaitre bu nazım şekliyle şiirler yazdılar.

İngiliz edebiyatında Ortaçağlarda Chaucer ve Gower gibi şairler ilgi gösterdilerse de yaygınlaşmadı. Sonraki yüzyıllarda ise Dobson, Lang, W. E. Henley, Swinburne, Chesterton, Belloc, Sir John Squire gibi şairler kullandılar.

Balad, Türk edebiyatında rağbet görmemiştir. Yahya Saim ve Enis Behiç Koryürek (örneğin “Vatan Mersiyesi”) hece vezniyle bu nazım şekline uygun metinler kaleme aldılar. Ahmet Muhip Dıranas ve İlhan Berk gibi bazı şairler, adı “Balad” olan ama kurallarına uymayan şiirler

yazdılar. Edip Ayel de “Yaşamak” adlı şiirinde bu nazım şeklini aruz vezni ile denedi. Edip Ayel’in bu şiirini örnek olarak alıyoruz:

Durma rüzgâr ki dertliyim, es es..
Kimi sarhoş diyor, kimiyse deli!
Bir acım var ki anlamaz herkes,
Gençliğimmiş bu mihnetin bedeli.
Sonbaharın eser başımda yeli,
Kafesim loş ve serçem ister âzâd.
Yaşamaktan uman alırmış tad,
Doydum ömrün sürekli mâtemine,
Gezerim ben dudaklarımda bir ad
Doldu gözler kahırlanıp da yine.

İşte sâzım da vermiyor bir ses
Ne zamandır kırıldı, gitti teli.
Artık âhım da bulmuyor ma’kes,
Yalnızım ben hayali terkedeli.
Yılların hızla aktı, bitti seli,
Ederim boş ufuktan istimdât
Sözlerim anlaşılmayan feryât,
Yaklaşırken son ihtizâr demine
Bilirim yok biraz eden beni yâd,
Doldu gözler kahırlanıp da yine.

İnsan aldıkça yeryüzünde nefes
Bahtiyâr olmak en büyük emeli

Kara tâlih eğer dedirtmese: Pes!
Unutur belki bir zamân eceli,
Sızlayan hasta gönlü neylemeli?
Unutulmak: O ölmeden berbâd!
Yaşamaktan elemse sâde murâd
Bağrı açtık onun da meltemine:
Durma, es es ki yalnızım, heyhât!
Doldu gözler kahırlanıp da yine.

Yârab! En son ölüm denen cellât
Edecektir bu ruhu istirdât
İtecektir karanlık âlemine,
Bir yığın külmüş en büyük üstât!
Doldu gözler kahırlanıp da yine

ç. İambos: Eski Yunan nazım şekillerindendir. Bunu Milâttan önce 7. yüzyılda yaşamış olan Yunan şairi Paroslu Archiloque icat etti. Bu nazım şeklini eski Yunan şiirinden Fransızcaya uyarlayan, İstanbul'da doğan Neo-Klasik şair André Chénier'dir. Fransız edebiyatına 'iambe' adıyla girdi.

İambos, mısra sayısı sınırlı olmayan ve tek mısraları uzun, çift mısraları kısa bir nazım şeklidir. Kısa mısraların hece sayısı uzun mısraların hece sayısından 4 hece eksik olur. Uzun mısralar uzunlarla, kısa mısralar ise kısalarla vezinli ve kafiyelidir. Şiir tek bir bütündür. Bir bentten oluşur ve mısra sayısı şaire bağlıdır. Anlamın kaç mısrada tamamlanacağı belirsizdir. Beyitler, çaprazlama kafiyelenirler ve bunda da kafiye bir açık, bir kapalı olarak sıralanır. Kafiye düzeni genellikle şöyledir: ababcdcdefefghgh... bu nazım şeklinde nakarat olan mısra yoktur.

Eski Yunan ve Fransız şairleri iambosu siyasi ve sosyal konular için kullanmışlardır. Türk şiirinde fazla yer almadı. Bizde ilk defa Edip Ayel kullandı. Örnek: Onun "Ruhlar" şiiri:

Kabristana gir, dur ve getir ahreti yâda,
Sıyrıl hele dünyâ kederinden,

Kol kaldırarak göklere her servi duâda.
Bak arkana iç çek de derinden,
Yaslan şu kırık mermere, dur dinle sükûtu.
Ruhun acı bir hisle bunalsın
Bundan çiziyor işte ölüm ömre hududu.
Varlık denilen şey, ne masalsın!
Mazi çürümüş, her yana sinmiş gibi korku,
İnsanla adem baş başa kalmış,
Rüzgâr çalıyor sanki derinden gelen orgu,
Gözler uzak âlemlere dalmış.
Bir can yeşerir her mezarın toy filizinde
Her servi karanlıktan alevdir.
Kaç ruh uçuşur bak bu yıkık taş denizinde,
Her lâhd ebediyette bir evdir.
Haykır esefinden, düşün, âh et, dövün, inle,
Bir gün uçacaktır kuş olup cân.
Nâmın gömülüp mahvolacaktır cesedinle,
Er geç düşecek toprağa sırçan!
İnsan kalacaktır silinen fâtihasıyla,
Doymaz kara bir dev gibi toprak.
İnsan göçecek kendi sevincile, yasile.
Ömrün sonu mahvolma muhakkak,
Bazan eğilip, gösterebilsen de tevâzû.
Yoktur koşacaklar izimizden
Bir gün göçeceksin, sönecek sende de arzu
Bir damlayız ancak bu denizden!

Kaynakça: Edip Ayel, “Sabit Nazım Şekilleri”, *Çınaraltı*, 22.8.1942, S.48, s.14; “Üçlükler”, *Çınaraltı*, 26.9.1942, S.53, s.13; “Bizde Denenmemiş Yeni Nazım Şekilleri”, *Çınaraltı*, 8.8.1942, S.47, s.12; “Yanlış Taklit”, *Çınaraltı*, 1.8.1942, S.45, s.12; Necdet Sançar, “Şair Edip Ayel”, *Türk Yurdu*, Aralık 1959.

C. Serbest Nazım Şekilleri

Tanzimat sonrası Batı edebiyatından alınmış olan ve Divan, Halk ve Batı şiirindeki sabit nazım şekillerinin vezin, kafiye, mısra kümelenmesi gibi unsurlarının kurallarını dikkate almayan nazım şeklidir. Bentler, şairin istediği gibi düzenlenir. Bunların kesin kuralları ve sınırları yoktur. Bazıları

vezinli-kafiyeli, bazıları vezinsiz-kafiyelidir. Bazılarında ne vezin vardır ne de kafiye. Bir kısmında her bendin mısra sayısı eşittir, bazısında farklıdır. Serbest nazım şekilleri bize Fransız Sembolistlerinin etkisiyle girdi ve Servet-i Fünun döneminden günümüze kadar kullanılmaktadır. Bunu da ana hatlarıyla dört öbekte toplamak mümkündür:

1. Eşit Düzenli Serbest Şekiller: Bentlerle yazılır. Her bendin mısra sayısı eşittir. Şiirin tamamı üçer, dörder, beşer, altışar, yedişer, sekizer, ... gibi mısralık bentlerden oluşur. Şiirin tamamında bir vezin kullanılır ve bentlerin kafiye düzeni aynıdır. Bunlar da Üçlüler, Dörtlüler, Beşliler, Altılılar, Yedililer, Sekizliler gibi adlar altında öbeklere ayrılır.

2. Karışık Düzenli Serbest Şekiller: Bunlar bentlerle yazılır ve her bendi değişik sayıda mısralardan oluşur. Mısra sayıları ve vezinleri bakımından değişik olan bentlerden oluşsa bile bentler, belli bir düzene göre sıralanırlar. Bu tür şekillerde örneğin bir dörtlük bir üçlük bir dörtlük bir üçlük gibi bir sıralama vardır. Her bendin mısra sayısı ve vezni öteki bentten farklıdır.

3. Serbest Müstezat: Özellikle Servet-i Fünun ve Fecr-i Âtî dönemlerinde, geleneksel müstezat nazım şeklinden bozma bir görünüm arz eden ama aslında Batı edebiyatından alınmış olan ve serbest müstezat denilen bir şekil kullanılmıştır. Bunda aruzun her veznine yer verilebilmekte, uzun ve kısa mısralar karışık olarak kullanılmaktadır. Kısa mısraların vezinleri uzun mısraların vezinlerinden birer parçadır.

Yani bir ana vezne bağlı ve ondan kaynaklanan kısa vezin parçalarının toplamından oluşur. Kafiye sistemi düzensiz olduğu gibi belli bir bent düzeni de yoktur. Hem kafiyeli hem vezinli serbest müstezat şekilli şiirler olduğu gibi vezinli kafiyesiz ya da kafiyeli vezinsiz gibi değişik şekilli olanlar da vardır. Uzun ve kısa mısraları belli bir düzen içinde birbirini takip edenler olduğu gibi uzun ve kısa mısraları düzensiz olarak yerleştirilenler de vardır. Günümüzde yaygın olan, vezin ve kafiyeye yer vermeyen serbest şiir, hem serbest müstezattan hem de Batı edebiyatından esinlenmeyle ortaya çıkmış bir şekildir.

Serbest Müstezada örnek olarak Ahmet Haşim’in “O Belde” şiirinden bir bölüm alıyoruz:

Denizlerden
Esen bu ince havâ saçlarınla eğlensin
Bilsen

Melâl-i hasret ü gurbetle ufk-ı şâma bakan
Bu gözlerinle, bu hüznünle sen ne dilbersin!

Ne sen,
Ne ben
Ne de hüsnünde toplanan bu mesâ
Ne de âlâm-ı fikre bir mersâ
Olan bu mâî deniz
Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz.

Bu şiirin uzun yani ana vezni: ‘Mefâ’ilün / Fe’ilâtün / Mefâ’ilün / Fe’ilün’dür. Diğer kısa mısraların vezinleri de bu vezinden çıkarılmıştır.

4. Tamamen Serbest Nazım: Mısra kümelenmesine, bent düzenine, vezin ve kafiyeye hiç bağlı kalmayan, bunları yok sayan, önem vermeyen bir nazım şeklidir. Garipçiler özellikle vezin, kafiye gibi nazmın geleneksel unsurlarına bilinçli olarak karşı çıktılar.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde; özellikle günümüzde bu nazım şekli yaygınlaşmış durumdadır.

Kaynakça: Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara 1997; Necdet Sançar, “Şair Edip Ayel”, *Türk Yurdu*, Aralık 1959; M. Fatih Andı, *Servet-i Fünuna Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri*, İstanbul 1997; Hikmet İlaydın, *Türk Edebiyatında Nazım*, 4. baskı, İstanbul 1964.

II. GÖRÜNTÜYE DAYALI ŞEKİL DENEMELERİ

Cumhuriyet döneminde bazı şairler, şekle dayalı dil malzemesiyle; harf, hece, kelime ve mısralarla somut şekiller, resim ve görüntüler oluşturarak, mısraları değişik şekillerde yayarak şiirde görüntüye bağlı şekil denemelerinde bulunuyorlar. Bunların bazılarını şöyle verebiliriz:

1. Kırık Mısra Düzeni: Mısraların kelimeler, kelime grupları bazen heceler halinde kırılarak alt alta belli bir görüntü oluşturacak şekilde yerleştirilmesi. Genellikle merdiven basamaklarını andırır. Bu yüzden buna Behçet Necatigil ‘merdiven şiir’ diyor. Nazım Hikmet, bu şekli Rus şairi Mayakovski’den etkilenerek kullanmıştır.

Örnek: Nazım Hikmet’in “Açların Gözbebekleri” adlı şiirinden:

Değil birkaç
değil beş on
otuz milyon

aç
bizim.

2. Somut Şiir: Bu terim için Almancada ‘Konkrete Dichtung’, ‘Konkrete Poesie’, ‘Visuelle Poesie’, İngilizcede ‘Concrete Poetry’, ‘Pattern-Poems’, ‘Emblem Poems’, ‘Shaped Verse’ gibi terimler bulunmaktadır. ‘Konkre şiir’, ‘Görsel şiir’ de denir. Bu akım, şiirde yeni bir ifade alanı açma yollarından biridir. Mevcut, geleneksel dil imkânlarının insanın kendini ifade etmede yetersiz kaldığını öne süren bazı sanatçılar, yeni bir denemeye giriştiler. Görüntüyle alakalı olarak varlıkların şiirde soyut olarak resmedilişinden ayrı olarak bir de şiirin malzemesiyle şekle dayalı bir görüntü elde etme tekniği vardır ki buna ‘somut şiir’ diyoruz.

Bu, resim, dil ve şiirin iç içe geçmesiyle oluşturulan bir yapıdır. Şiirin içeriğiyle, başlığıyla kâğıt üzerindeki resimsel görüntüsü birbirini tamamlayıcı niteliktedir. Somut şiirde harflerin, hecelerin, kelime ve mısraların kâğıt üzerine yerleştirilme düzeni, renklendirme ve yazı karakteri, şiirin yer aldığı kâğıt, içeriği görsel olarak yansıtacak biçimdedir. Harflerle insan, hayvan ve eşya resimleri yapılıp dikdörtgen, üçgen gibi şekiller oluşturulabilmektedir. Çizimsel bir görünüme sahip olan somut şiirde amaç, şiiri yalnızca okunan ve dinlenen değil aynı zamanda bakılan, görülen bir nesne olarak da üretmektir. Bunda vezin, kafiye, ahenk gibi unsurlara yer verilmez.

Mesela Apollinaire, “Yağmur Yağıyor” şiirinde harfleri bir yağmur sicimini yansıtacak şekilde alt alta yerleştirmiş, harflerin sayfaya yerleştirilmesiyle yağmurun yağışını somut olarak resmetmek istemiştir. Şiirin harflerinin sayfa üzerindeki görünüşü bir yağmur serpintisini göstermektedir.

Somut şiire benzer örneklere Helenistik ve Roma dönemlerinde, 17. 18. ve 19. yüzyıl gibi daha sonraki yüzyıllarda da rastlanabilirse de bugün bildiğimiz anlamda bu akım, 1950’li yıllarda Brezilya’da Campos kardeşler tarafından başlatıldı. Özellikle 1950’li ve 1970’li yıllar arasında yaygınlaştı. Somut şiirin ilk öncüleri Eugen Gomringer, Ernst Jandl ve H. C. Artmann’dır. ‘Somut şiir’ terimini ilk kez 1953 yılında Öyvind Fahlström kullandı. Almanya, İtalya, Fransa, İngiltere, Çekoslavakya gibi ülkelerde yayıldı. Çekoslavakya devlet başkanı Vaclav Havel de bu türe uygun örnekler verdi.

Bizde Divan edebiyatında ve halk sanatında hat sanatına dayalı olarak yazıyla resim yapma denemeleri olmuştu. Bunlara somut şiir diyemesek de benzeri bir uygulama olması açısından zikredilmeli. Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde Nazım Hikmet, Ercümend Behzat Lav, Behçet Necatigil, Yüksel Pazarkaya, Cemal Süreya, Can Yücel, Metin Altıok, Hilmi Yavuz, Seyhan Erözçelik, Akkün Akova, Cevdet Karal gibi şairlerin kimi metinlerinde bunu görmek mümkündür. Türk şiirinde somut şiirin en önemli temsilcisi Tarık Günersel'dir. Şairin bu yolda pek çok denemesi vardır. Onun "Gökdelen" şiirini örnek veriyoruz:

g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r

g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r
g ü r r ö z g ü ö z g r ö z g ü g ü r

gökdelen

Bu şiirde görüldüğü gibi ‘özgür’ kelimesinin harf ve heceleri, sayfa üzerine göğe doğru bloklar hâlinde yükselen bir gökdelen binasını gösterecek şekilde yerleştirilmiştir. Bu görselliği sağlarken ‘özgür’ kelimesinin seçimi de anlamlıdır. Gökdelen, göğe doğru serbestçe ve alabildiğine yükselip gitmesiyle bir bakıma özgürlük duygusunu vermektedir. Diğer yandan bu upuzun yapı, bir yönüyle de hapsedici, kısıtlayıcı bir mahiyete sahiptir. Kişi, gökdelenin üst katlarında kendisini gökyüzünün derin boşluğunda bir yerlerde mahkûm ve mahpus gibi hissetmektedir. Dolayısıyla gökyüzünün uçsuz bucaksız boşluğuna doğru yükselişiyle özgürlüğü çağrıştırırken uçurumlarda bir mekâna hapsetmesiyle insanlara kırık bir özgürlük sağlamaktadır.

Bu kırık özgürlük durumu, somut olarak ‘özgür’ kelimesinin tam olarak değil de parça parça, kırık kırık yerleştirilmesiyle görüntüleniyor. 1. ve 5. bloklar ‘gür’ hecesinden oluşuyor. Bu bize binanın gökyüzüne doğru gür bir biçimde yükselişini hatırlatıyor. 2. ve 4. bloklarda ‘özgür’ kelimesinin son harfi başa getirilmiş, 3. blokta ise eksik olarak bu kelimenin ilk üç harfine yer verilmiştir. Bunlar da bize gökdelenin özgürlüğü tam olarak değil de eksik ve ters yönden sağladığını çağrıştırıyor.

Ayrıca gökdeleni vahşî kapitalizmin bir simgesi olarak düşünürsek bunun insanlara çarpık ve eksik bir özgürlük sunduğunu da bu görsel yapı ile algılamamız mümkün. Soldan ve sağdan ‘gür’ hecesinin (burada anlamlı bir kelimedir) oluşturduğu bloklar, vahşî kapitalizmin gür bir biçimde pervasızca yükselişini, toplumların eksik ve çarpık özgürlüğünün ise bu iki blok arasına sıkışıp kaldığını, ezildiğini görsel olarak hissediyoruz.

Kaynakça: Bülent Kandiller, Yurdakul Kavas, *Somut Şiir*, Uçurum Yayıncılık, Ankara 1986; Yüksel Baypınar, "Tuhaf Bir Şiir Anlayışı-Somut Şiir!", *Gündoğan Edebiyat*, Kış 1993, s.65; Âbide Doğan-Eser Demirkan, "Somut Şiir Üzerine Bir Deneme I, II", *Türk Dili*, Mayıs 1998, S.557, s.452, Haziran 1998, S.558, s.534; Hasan Akay, *Şiiri Yeniden Okumak*, İstanbul 2003.

III. HACİM BAKIMINDAN ŞEKİL

Hacim bakımından da şiir, kısa ve uzun şiir olarak adlandırılıyor:

1. Kısa Şiir: Minor poetry. Kelime ve mısra tasarrufuyla az sözle çok şey söyleme, söylenen şeyi çarpıcı ve vurucu bir biçimde ifade etme kaygısı taşıyan yoğunlaştırılmış metinlerdir. Bunlar daha çok hissettirmeye, sezdirmeye dayalı, kimi zaman şaşırtma amaçlı, telkin üslubu taşıyan şiirlerdir. Genel olarak hacim bakımından bir sayfayı aşmazlar. Kısa bir ana ve süreye özgü duygu, düşünce, olgu ya da durumları konu alırlar.

Japon edebiyatında 3 mısradan ve 17 heceden (5+7+5) oluşan 'Haiku' denilen kısa şiir şekli meşhurdur. Yine Japon edebiyatında 'Tanka' adlı kısa bir nazım şekli daha vardır. Eski Çin şiirinde dörder kelimeli mısralarla kurulan dörtler şiir türü bulunmaktadır. Eski Yunan edebiyatındaki 'epigrama' (kitâbe)lar da kısa hacimli şiir türü olarak düşünülebilir.

Bizde Divan edebiyatındaki Kıta, rubaî, tuyuğ; halk edebiyatındaki maniler de kısa hacimli şiirlerdir. Garipçilerin, Âsaf Halet Çelebi'nin, Behçet Necatigil'in, Sedat Umran'ın, Özdemir Asaf'ın birçok şiiri kısa şiirdir.

2. Uzun Şiir: Major poetry. Uzun şiir genellikle tahkiyeye dayalı, olay anlatımını içinde barındıran metinlerdir. Daha geniş zamana yayılan ve daha karmaşık sorunları, olay ve olguları gündeme getirirler. Birden fazla olay, olgu, durum, duygu ve düşünceyi işleyebilir. Ayrıntılara önem verilir. Bu tür metinlerin çoğu zaman şiirsel değeri düşmektedir. Kahramanlık şiirlerinin, destanların çoğu da uzundur. Kaside, mesnevî gibi nazım şekilleriyle yazılan şiirler, manzum hikâyeler hep uzun şiirdir. Mehmet Âkif, Nazım Hikmet, Sezai Karakoç, Hayriye Ünal gibi şairlerin de uzun şiirleri bulunmaktadır.

Örnek: Edip Cansever'n "Tragedyalar", "Çağrılmayan Yakup", "Ben Ruhi Bey Nasılım" adlı şiirleri.

Kaynakça: Cemal Süreya, "İbrahim", *Uzat Saçlarını Frigya*, İstanbul 1992.

III. BÖLÜM: DİL VE ÜSLUP

A. DİL

Şiir dili, bir milletin gündelik yaşantısı içinde kullandığı ortak dil içinde özel bir sanat dilidir. Şairin en önemli görevlerinden biri ana dilini sevmesi, en ince ayrıntılarına kadar bilmesi, onu en işlek ve kıvrak bir biçimde kullanmaya çalışmasıdır. Dilin zenginleşmesi, gelişmesi büyük oranda şairlerin ana dillerinde yaptıkları tasarruflara bağlıdır.

Şiir dili, şairin sanatkârca bir görüşle, kendine özgü bir biçimde, tamamıyla şahsî tasarruflarıyla ürettiği bir dildir. Nesirden farklı olarak hissedilen bir dil olan şiir dili, şiirsel duyuşa kalıp, çerçeve, araç olabilen bir yapıdır. Şiiri kalıcı kılan unsurların başında şairin başarılı bir şekilde tasarrufta bulunabildiği dilidir. Şair, sıradan dil unsurlarına hayat vermeli, kanatlandırmalı, onu zengin çağrışım ve imgelerle doldurmalı, dili adeta yeniden üretmelidir.

Şiirde dil, bilinen anlamıyla insanlar arası iletişim kurma aracı değildir. İletişimsel kullanımının ötesinde bir işlevi vardır. Şair, duygusal ve imgesel yönü ağır olan bir dil kullanır. Şiirde görülen dil, dilin alışılmış düzeninden farklı bir yapı arz eder. Söz ve kelime oyunlarına yer verir. Şair, dilin tüm imkânlarını kullanarak onun, daha çok iletişimsel boyutu değil, sezdirimsel boyutu üzerinde durur.

Özellikle 1970'li yıllardan itibaren metin çözümlemelerinde dilbilimsel yöntemler de kullanılmaya başlamıştır. Buna bağlı olarak 'şiir dili' dediğimiz olgu, bütün ayrıntılarıyla irdelene gelmektedir. Bu çalışmalar, özellikle şiir dilinin düz yazıdan ve günlük konuşma dilinden farklılaşan yönleri, kurallı, yerleşik ve yaygın dil yapısına göre olan dil sapmaları üzerinde yoğunlaşmaktadırlar.

Kelimelerde, ifadelerde, cümlelerde bilinene ve kurallara aykırı görülen sapmalar ve nedenleri üzerinde durulmaktadır. Şiir dilinin içerdiği bütün özelliklerin tanınması açısından bu çalışmalar oldukça faydalıdır. Şiir diline ilişkin belli başlı hususlar ana hatlarıyla şöyledir:

1. Dil Sapmaları

Kelime, ifade ya da cümle yapılarında bilinen kurallara ve alışılmış yapılara aykırı olarak bazı değişiklikler, bozmalar, türetmeler, uydurmalar

yapmak, genel olarak kuralları sabit dile aykırı sapmalar olarak değerlendirilir. Biz bu bölümde dil sapmaları kapsamı içerisinde hem dilbilgisi kurallarına aykırı kullanımları hem de standart kültür dilinden ayrı olan, daha özelde kalan kullanımları da dahil ettik.

Bu tür kullanımların bir kısmı şiire yeni açılımlar getirme iddiasındadır, bir kısmı da şiirde zaaf nedeni olan yanlışlıklardır. Dil sapmaları genellikle II. Yenici ve daha yakın zamanlara ait şairlerde görülmektedir. Bir bütün olarak şiirde dil sapmalarını genel olarak şu alt başlıklar altında değerlendiriyoruz:

a. Yazım Sapmaları: Eski Türk edebiyatında hem Divan hem de halk şiirinde imlâ ve noktalama işaretleri yoktu. Bu işaretler bizim edebiyatımızda Tanzimat döneminde Şinasî ile başladı. Cumhuriyet dönemine kadar imlâ ve noktalama işaretleri belirlenen dilbilgisi kurallarına bağlı kalınarak kullanılmıştır.

Cumhuriyet döneminde ise özellikle daha yakın dönemlerde kimi şairler, şiirlerinde belirli amaçlar doğrultusunda imlâyı kuralların dışında uygulamışlar ve noktalama işaretlerine de bilinen işlevlerinin dışında görevler yüklemişlerdir. Şiir incelemesinde şairin bu konudaki tutumu tespit edilip bunun hangi amaçla yapıldığı açıklanmaya çalışılmalıdır.

Mesela bir özel ismin ilk harfinin büyük yazılması geleneksel bir imlâ özelliğidir. Kural koyucular, her özel ismin ilk harfi büyük olacak derken, onlara özel bir önem atfetmişler, onların mutlak anlamda büyük, ayrıcalıklı, değerli, kahraman, üstün nitelikli, özel olduğu ilkesinden ve düşüncesinden hareket etmişlerdir. Eğer bir şair, özel isimlerde büyük harf kullanmıyorsa bu geleneksel anlayışa bir tepki duyuyor demektir. Özel isme ‘özel’lik değil, ‘sıradan’lık, ‘herkes gibi’lik atfediyor, başkalarının büyük, önemli, değerli ve özel kabul ettiği değerlerin kendisi için sıradan kabul edildiğini ima ediyor olabilir.

Noktalama işaretleri de anlamı ve çağrışımları sınırlayıcı, kısıtlayıcı, bir kural ve çerçeveye alıcı özelliktedir. Nokta, cümlenin ve anlamın bittiğini ifade ediyor. Eğer şair, nokta koymuyorsa anlamın sonsuza dek farklı biçimlerde de soyut olarak, zihinsel olarak devam etmesini diliyor olabilir.

Eski Yunan, Latin ve Arap yazı dilinde noktalama işaretleri yoktu. Bu işaretler sonradan çıktı. Özellikle matbaanın icadından sonra yaygınlaştı. Bunlara metni kolay anlayabilmek ve rahat okuyabilmek için yardımcı unsurlar olarak ihtiyaç duyuldu. Fransız edebiyatında, şiirinde noktalama işaretlerine yer vermeyen ilk şair, Mallarmé’dir. Apollinaire de yer vermedi.

Türk şiirinde Attila İlhan, genellikle özel isimleri büyük harf yerine küçük harfle başlatmayı yeğler. Ayhan Hünalp, şiirlerinde noktalama işaretleri kullanmaz. Çünkü şiirde anlamın noktalamalarla sınırlanmasına karşıdır. Onda her isteyenin istediği anlamı bulmasını ister. Yorumun sınırsızlığına inanır. Sezai Karakoç, bazı şiirlerinde imlâya, noktalama işaretlerine yer vermez. Sedat Umran'ın da kendine göre noktalama işaretleri kullanma tasarrufu vardır. Bunlardan başka Cemal Süreya, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Oktay Rıfat, Melih Cevdet Anday, Mehmet Kemal, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ahmet Oktay, Ece Ayhan, Seyyit Nezir, Enver Ercan, Hüseyin Haydar, Hüseyin Alemdar, Turan Koç, İsmet Özel, İhsan Deniz, Osman Özbahçe, Mehmet Solak gibi şairler; hele hele günümüzün pek çok şairi genellikle noktalama işaretlerine yer vermezler.

Başlıca yazımsal sapmalara bazı örnekler:

-Özel isimleri küçük harfle başlatmak: Örnek: Hayriye Ünal'ın "Vakanüvisin Müsveddeleri" adlı şiirinden:

Hayvani bir yıkımı imzalarken cengiz han

Burada 'cengiz han'ı küçük harflerle yazarken aslında onun o kadar büyük ve saygıdeğer bir adam olmadığını ima etmek, onu sıradanlaştırmak; hatta değerini düşürmek, aşağılamak için bu imlâyı bilinçli olarak tercih etmiş.

-Küçük harfle başlaması gereken kelimeleri büyük harfle başlatmak: Örnek: Ercümend Behzad Lav'ın "Allah Afrika'yı Takdis Etsin" şiirinden:

Yaşarken ölmekte
Ey Karalar Aklar Tanrı'sı
Bırakma bizi yoksul ve yoksun

Burada 'Karalar Aklar', 'karalar ve denizler' ifadesinin verdiği çağrışımla üretilmiş ve siyah ve beyaz ırktan tüm insanlar kastediliyor. 'Karalar Aklar' ifadesinin büyük harfle başlatılması, hangi ırktan olursa olsun bütün insanların özel, saygıdeğer olduğunu, her insana tek tek özel bir isim gibi muamele edilmesi gerektiğini ima ediyor.

-Bazı kelimeleri tamamen büyük harflerle yazmak: Örnek: Necip Fazıl'ın "Büyük Doğu Marşı"ndan:

Nur yolu izinden git, KILAVUZ'un!

Buradaki 'KILAVUZ' Hz. Muhammed'dir. Şair, ona verdiği değeri ve önemi bütün harflerini büyük yazarak göstermiş oluyor.

-Bazı mısraları tamamen büyük harflerle yazmak: Örnek: Turan Koç, "Topluca" şiirinde vurgusuna, anlamına ve iletisine dikkat çekmek istediği şu

mısraları tamamen büyük harflerle yazmıştır:

ATEŞ BENTLERİ
AH ESKİ KEMİK AH ESKİ DERİ
KARDEŞLERİMİ KARDEŞLERİMİ
YAŞADIĞINIZ BUNCA KIYAMET HÂLÂ
DİRİLTMEDİ Mİ SİZİ
HERŞEY YIKILDI BİTTİ

-Kelimenin bölünerek hecelerinden ayrı ayrı mısralar oluşturulması: Örnek: Mevlüt Ceylan'ın "Ateşler İçinde" şiirinden:

kapaklarından
var
di
ya lar
da

-Yabancı kelimeleri yanlış yazmak: Bunların büyük bölümü yabancı kelimelerin imlâsını tam olarak bilmemekten kaynaklanıyor. Örnek: Celâl Sılay'ın "Sonra" şiirinden:

hani idi
"aşk-idi
her ne-idi
âlemde
"ilm bir kîlû-kâl idi-ancak"
buradaki 'kîlû' kelimesinin doğru yazımı 'kîl ü' olacaktır.

-Mısralar arasında uzun bir boşluk bırakmak: Örnek: Mehmet Solak'ın "Öp Kendini Sen Ol" şiirinden:

bir ömürlük su işte sana
bir ömürlük ateş işte sana

bir ömürlük sen işte sana

öp kendini sen ol

-Bazı kelimelerin koyu yazılması: Örnek: İhsan Deniz, "Siyah Sözler"

şiirinde geçen ‘siyah sözler’ tamlamasını koyu dizdirmiş. Bununla bu tamlamanın barındırdığı simgesel içeriği dikkatlere vurgulu biçimde sunma arzusunu ortaya koymuş.

-Harfleri Ayırma: İhsan Deniz bir çok şiirinde vurgulu bir şekilde dikkat çekmek istediği bazı anahtar kelimelerin harflerini normal aralıklardan daha fazla aralıklarla dizdiriyor. Örnek: “Doping” şiirinden:

h ı r ı l t ı l a r . . .

-Deyimlerdeki sayıların rakamla gösterilmesi: Örnek: Osman Özbahçe’nin “Ulumayı Bozan Yağmur” şiirinden:

4ellesımsıkı tutundukları dünyalar

Burada “dört elle sarılmak” deyimindeki ‘dört’, temel anlamında kullanılmamıştır. Sımsıkı sarılıp tutunma durumunu görsel olarak da verebilmek için şair, deyimde yer alan üç kelimeyi ayrı ayrı değil yan yana, arada boşluk bırakmadan dizmiş, ayrıca ‘dört’ kelimesini harfle değil rakamla yazmıştır.

Kaynakça: Erdoğan Alkan, “Noktalama”, *Şiir Sanatı*, İstanbul 1995, s.550.

b. Ses Sapmaları: Kelime ve ifadelerin seslerinde bazı değiştirmeler yapılır. Genellikle halkın konuşma dilinde, lehçelerde ve bölge ağızlarında yer alan söyleniş biçimleri aynen şiire yansıtılmaktadır. Şair, doğup büyüdüğü ya da içinde yaşadığı bölgenin ağzında yer alan, kullanılan ölçüt dilde yerleşmemiş yerel, bölgesel kelimelere yer verebilir. Ses sapmalarının bazıları:

-Ünsüz Düşmesi: Özellikle eğitimsiz halkın gündelik konuşma dilinde bazı ünsüz harfler düşer. Bazı şairler de şiirlerine bu tür kelimeleri halkın söylediği gibi alır. Örnek: Attila İlhan’ın “o sözler ki” şiirinden:

o sözler ki acıdır
mapusane avlularında

Buradaki ‘mapusane’ kelimesi, eğitimsiz halkın genel konuşma dilindeki ‘hapishane’ kelimesinin değiştirilerek söylenmiş şeklidir.

-Ünlü Ekleme: Yine aynı şekilde halkın konuşma dilinde bazı kelimelere fazladan bazı ünsüz harflerin eklendiği görülür. Bu da yine eğitimsiz insanların dil kullanımına ait bir durumdur. Örnek: Can Yücel’in “Ölemsiz” şiirinden:

iyadesiz iyadeli tahatlüğüm

burada ‘iyadesiz’ ve ‘iyadeli’ kelimelerindeki ‘y’ ünsüzü fazladan ilave

edilmiştir.

-Yöresel ağız özellikleri: Örnek: Cahit Külebi'nin "Adamın Biri" şiirinden:

Çifte koştuğun öküzler,
Senin kadar yorgun değil kardaş!

Buradaki 'kardaş' kelimesi belli bir yöreye özgü halk söyleyişidir. Şair, köylülerin sıkıntılarını kuvvetle vurgulamak ve istediği etkiyi sağlamak için bu ses sapmasından yararlanmak istemiş.

-Ünlü uzatmaları: Cahit Zarifoğlu'nun "Zahmet Vakti" şiirinden:

estağfirullaaaaaah ve işte böyle uzatarak

Burada 'estağfirullah' sözünün son hecesinin uzun söylendiğini vurgulamak için şair 'a' ünlüsünü altı kez yazmış.

-Ünlü düşmeleri: Örnek: İbrahim Tenekeci'nin "Peltek Vaiz" şiirinden:

"Peltek vaiz hani senin cema'tin" (cemaatinin) olacak)

Bazı ünlü düşmeleri vezne uydurma zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Ahmet Kutsi Tecer'in bazı şiirlerinden örnekler:

Bilmesem de nerye gidiyor ruhum("O Dönmeden Evvel")
Bağrıyor toplamak için herkesi ("Deniz")
Salverin tavladan şahbaz atları ("Yağmur Duası")
Aydın'dan, Mansa'dan aksın tirenler ("İzmir Üzerine Güzelleme")

-Ünlü Değişiklikleri: Ölçünlü dilde yerleşmiş olan bazı ünlülerin başka ünlülerle yer değiştirmesi. Özdemir Asaf, şunlara benzer örneklerde bazı fiillerin bilinen çekimlerini değişik bir biçimde kullanıyor:

Şarkı söyleyormuşum ("Altro")
Kemiklerinin boş olmasından anlayoruz ("Biz")

Düz mantık açısından bakıldığında Özdemir Âsaf doğru kullanıyor. Yani 'söyle-mek', 'anla-mak' fiillerine ek getirilince fiil kökünün yapısı bozulmamalı. Ancak ortak dilde zamanla '-yor' şimdiki zaman ekinin 'y' harfinin inceltici etkisiyle kendisinden önceki ünlüler değişime uğramıştır.

c. Kelime Sapmaları: Genel, ortak ve yaygın dilde kullanılmayan kelime biçimlerine yer vermek. Kelimelerin bilinen yapılarını bozmak, ek ve köklerinin yerlerini değiştirmek, kelimenin önüne, içine veya sonuna bazı ekler ilave etmek, kullanımdan düşmüş eski kelimelere yer vermek gibi şekilleri vardır. Kelime sapmalarının bazı türlerini zikredelim:

-Uydurma Kelimeler: Dilde olmayan ve kullanılmayan yeni kelimeler uydurmak. Uydurma kelime, bir milletin gerek konuşma gerek yazı dilinde

bilip kullandığı yerleşik kelimelerin dışında başkalarınca ya da şairce uydurulan kelimeler olabilir. Şairin böyle kelimelere yer vermesinin amacı tespit edilmelidir. Böyle durumlarda şair, duygu ve düşüncelerini mevcut kelimelerin ifade edemediğine inanabilir.

Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Aylam* (1962) adlı kitabında güya kendince uzayda kullanılan Zabilo Dili adlı uydurma bir dille "Pegü Hös" adlı 6 kıtalık bir şiire yer verir. Şiirin bir bölümü şöyle:

Hagati hös hös
Hös asavon
Pegü coo pegü
Hagati saa.

Bu kelimelerin tamamı uydurma. Şair, bu kelimelerin 7 dildeki anlamını da vermiş. Uzay çağıyla ilgili bilimsel araştırmaların heyecanına kapılan şair, uzaya özgü ayrı bir insan tipi ve dil üretilmesi gereğine inanmış, kendi içinde kurduğu uzay düşü âleminde oraya özgü olduğuna inandığı bir dil uydurup o dille böyle bir şiir yazmış. Kitabının adı *Aylam* da uydurmadır ve 'anlam', 'önlem', 'enlem', 'gözlem' gibi kelimelere benzer şekilde örnekseme yoluyla 'Ay' kelimesinden uydurmuştur. Şair, kozmik evrenin şiirini yazarken o dünyanın kendine özgü dilini de uydurmuş oluyor.

Şair, uydurduğu kelimeyle bilinen kelimeler arasında uzak kavram ve çağrışım bağlantıları da kurabilir. Bununla ilgili olarak Doğan Aksan'ın verdiği bir örneği biz de tekrarlayalım: Cemal Süreya'nın bir kitabının adı *Üvercinka*'dır. Bu uydurma bir kelimedir. Ancak ses yakınlığı ile 'güvercin' kelimesini çağrıştırmaktadır. Üvercin, 'güvercin'i hatırlatıyor. Sonundaki "ka" eki de İslâv kadın adlarına getirilen bir küçültme ekidir. Güvercinle İslâv kadınları şiirde sözü edilen kadını benzerlik ögeleriyle çağrıştırmaktadır. Uydurma kelimelere Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın bazı şiirlerinde de rastlamak mümkün.

Örnekseme: Kelime uydurmanın en önemli yollarından biri de **örnekseme** (analoji) yöntemidir. Örneğin Can Yücel "İşçi Marşı" şiirinde yer alan:

Senlik-benlik bitip de kuruldu muydu Bizlik

mısraında 'benlik' kelimesinden örnekseme yoluyla 'senlik' ve 'Bizlik' kelimeleri türetilmiştir.

Özdemir Âsaf'ın bir şiirinin adı "Özdüşüm" dür. Bu kelime, 'izdüşüm' kelimesine örneksenerek üretilmiş.

Tersinden yazım: Kelime uydurmanın bir başka şekli de bir kelimeyi

yazılışının ve okunuşunun tersinden söylemektir. Örnek: Orhan Murat Arıburnu'nun bir şiirinin adı: "Zampok eyin pi". Bu aslında 'İp niye kopmaz' kelimelerinin tersinden söylenişinden ibarettir.

- Argo: Genel olarak kelimeleri sanat yapma amacı olmaksızın gerçek anlamlarından saptırarak başka anlamlarda kullanmak demek olan argo da bir dil sapmasıdır. Argonun 'ayaktakımı ağzı, kabadayı ağzı, külhanbeyi ağzı, tulumbacı ağzı' gibi karşılıkları da vardır. Milletin ortak kültür dilinden farklı olarak belli kesimlerin kendi aralarında ürettikleri, alaya, hakarete, büyüklenmeye yer veren, zekâya ve nükteye dayalı, genellikle eğretileme sanatından yararlanılarak üretilmiş simgesel, şifresel özel zümre dilidir. Toplumun bazı alt kültür grupları kendi aralarında özel bir anlaşma dili oluştururlar.

Bu alt grupların başlıcaları şunlardır: Hırsızlar (dolandırıcı, yankesici, kaptıkaçtıcı vs), uyuşturucu ile ilgili olanlar, kabadayılar, dilenciler, tutuklular, öğrenciler (özellikle yatılı okul öğrencileri), askerler, denizciler, etnik azınlık ve göçmenler, fuhuş dünyasında bulunanlar (genelev müdavimleri, eşcinseller, oğlancılar vs.), esnaf (çırak, kalfa, seyyar satıcı, şoför vs.), eğlence mekânları müdavimleri (kumarcılar, gazino, meyhane müdavimleri), sporla ilgilenenler (oyuncu, taraftar).

Argo dilinin ortaya çıkış sebepleri arasında değişik etkenler vardır: Argo, özellikle İstanbul'un kenar bölgelerinde eski itfaiye teşkilâtı olan tulumbacılar arasında, yeniçeriler arasında, kahvehanelerde gelişmiştir. Argo, genellikle farklı etnik, sosyal, kültürel, ekonomik yapıya sahip kesimlerin karıştığı kozmopolit kentlerde ortaya çıkıyor.

Kanun, toplum, gelenek görenek, ahlak ve dince suç sayılan bazı eylemler ve durumlar dolaylı yoldan farklı biçimde ifade edilmeye çalışılmıştır. Aşağılanmış, ezilmiş, bastırılmış, geri kalmış toplum kesitleri düşman gördükleri öteki toplum kesimlerine ve değerlerine karşı öç almak için aşağılayıcı bir dil ve üslup geliştirmişlerdir. Bazen de grup bilinciyle kendi zümrelerinin üyelerini ve değerlerini yüceltici bir eğilim hissedilir. Mizah dergi ve kitaplarının da argo üretmede büyük bir rolü vardır.

Argoya ait kimi kelime, ifade ve deyimler zamanla, değişik seviyelerde toplum geneline yayılabilmektedir. Böylece ortak genel dili besleyen alanlardan biri de argodur. Şiirde ise genellikle hiciv ve mizah üslubuna ağırlık veren şairlerde görülmektedir. Özellikle halkçılık yapma iddiasındaki Marksist şairlerde argoya fazlaca rastlanır.

Örnekler: Can Yücel'in "Sone" şiirinden:

Âleme nizam verirken haytalar

İlhan Berk'in "Galata Kulesi" şiirinden:

Hani katil ulan

Kaynakça: Hulki Aktunç, *Büyük Argo Sözlüğü*; Cemal Süreya, "Konuşma Dili ve Şiir", *Papirüs'ten Başyazılar*, İstanbul; Yusuf Çotuksöken, "Nükteli Bir Özel Dil: Argo", *Milliyet*, 12.4.1987, s.8; "İstanbul'un Argo Haritası", *Aktüel Dergisi*, 24.9.1992.

- Küfür ve Ayıp Sözler: Cinsel ve dışkısal organların adını açık açık zikretmek toplumumuzda ayıp sayılır. Yine aynı şekilde cinsel ve dışkısal organlar ve cinsel eylemlerden yola çıkarak saldırı amaçlı hakaret sözlerine küfür sözleri denir ve bunların zikredilmesi de genelde ayıp kabul edilir. Bunlar çirkin, kaba, ayıp ifadelerdir. Genellikle erkekler tarafından bir erkeğin bir kadına ya da başka bir erkeğe cinsel tecavüz tehdidini içerir.

Bunun yanında kadınlar da küfür sözleri kullanırlar. Küfür, bir üstünlük, saldırganlık, iktidar göstergesi olarak ve rahatlama amacıyla kullanılır. Kızgınlık, sinirlilik, öfke anlarında söylenir. Bazıları da konuşmaya espri katmak ya da şaka yapmak için kullanır. Küfrü genellikle toplumun eğitimsiz kesimleri, alt kültür grupları kullanır. Türk şiirinde Şair Eşref, Can Yücel gibi şairler küfürlü sözlere ve cinsel organlara yer vermişlerdir.

Şair Eşref'ten küfürlü bir şiir örneği:

Devr-i istibdâdda söz söylemek memnû idi

Söylesen de ağlatırlar idi ananı

Şimdi devr-i hürriyyettir, önce söyletirler

Sonra ..kerler ananı

Günümüz Türkçesiyle: II. Abdülhamid'in baskı döneminde söz söylemek yasaktı. Söylesen de ananı ağlatırlardı. Şimdi güya II. Meşrutiyetin sağladığı hürriyet ortamındayız. Bu zamanın yöneticileri insana önce özgürce söz söyleme imkânı verirler sonra ananı ..kerler yani ceza verip zulmederler.

Ayıp sayılan sözlere örnek: Can Yücel'in "Güneşe Sunu" şiiri:

Güngörmedik yerlerimle bakıyorum güneşe

Ama ne sıcak ama ne geniş ve ne alyuvar

O kadının günebakan ayçiçeği götü gibi

Sikimden âteşî bir tırtıl yürüyor bahar

burcuna

Yanıyor dal yanıyor dalyarak
İşte o zaman peydâ oluyor bir güneş çocuğu
(*Maaile*, Doğan Kitap, İstanbul 2000, s.87)

Bir başka örnek: Turgut Uyar'ın "Kavşakta" şiirinden:
İlâç milâç bok püsür
Kaynakça: Dilek Kaykılar, "Küfür, püfür püfür", *Nokta*, 4-10 Eylül 1994;
Yasemin Arpa, "Hay Senin Sülâleni", *Tempo*, 29 Mart 1992.

-Fazla Kelime: (Pléonasme). Şiirde fazlalık oluşturan kelimeler, mahiyetleri bakımından gerekli ve gereksiz olmak üzere ikiye ayrılır.

-Gerekli Olanlar: Bazı şiirlerde dilbilgisi kuralları bakımından fazla bulduğumuz ama şiirsel ifadeye ve anlama etki ve güç katan, kelimeler vardır. Bunlar dilbilgisi açısından gereksiz ise de şiirin bütünlüğü içinde belli bir işleve sahiptirler. Ya anlamı kuvvetlendirirler ya da müzikal etkiyi. Örnek: 'Gözümle gördüm', 'elimle kavradım'. Kimi zaman da anlam, aynı kelimenin bir mısrada iki ya da daha fazla sayıda yer almasıyla desteklenir.

Örnek: Arif Nihat Asya'nın "Sefiller" şiirinden:
Oyuncak olsun diye verilmiş ellerine
Bir takım kölelerin, kundaklarla fitiller...
Ki hepsinin ağzında dişler yılan dişidir,
Yılan dilidir dilleri!

-Gereksiz Olanlar: Haşiv. Şiirde anlama ve ahenge katkısı olmayan, gereksiz kullanılan kelime. Şiir, her şeyden önce dil tasarrufuna dayanır. Onun için işlevi olmayan kelimelere yer vermek bir sapmadır. Bu gereksiz kelimelere yer vererek şiirde alabalık oluşturma eylemi genellikle vezni tutturma kaygısından kaynaklanır.

Örnek: Enis Behiç Koryürek'in "Ey Genç Kadın!" şiirinden:
Ben güzel sinelerde kurumuş bir çiçeğim

Burada 'çiçeğim' kelimesinde zaten teklik birinci şahıs anlamı var. Ayrıca 'ben' demeye gerek yok.
Kaynakça: Sabit Kemal Bayıldıran, "Haşiv", *Varlık*, Ocak 2000.

ç. İfade Sapmaları

-Deyimleri yanlış kullanma: Halk söyleyişinde yerleşmiş deyimlerin anlamlı bir amaç olmadan özgün yapılarını bozmak.

Örnek:Orhan Seyfi Orhon'un "Vasiyet" şiirinden:

Meydana vurulsun saklanan sırlar

Burada 'açığa vurmak' deyimi 'meydana vurmak' biçimine dönüştürülmüş.

-Basmakalıp: Şiirde zaaf unsuru olan klişe ifadelere denir. Kullanıla kullanıla özgünlüğü kalmamış, tekrarlana tekrarlana etki değerini yitirmiş, alelâde olmuş, mübtezel duygu, düşünce ve ifade kalıplarıdır. Daha önce başkaları tarafından üretilen ve zamanla sürekli tekrarlanan, adeta mirî malı haline gelmiş olan imgelerdir. İyi bir şair, şiirinde basmakalıp unsura yer vermez.

Bazı şairler, dönemlerinde çok yaygın olan, büyüsüyle insanları etkileyeceğine inandıkları moda ve fetiş kelimelere yer verirler. Bu tutum, şiirde bir zaaf oluşturur. Basmakalıp, şairi özgün olmaktan uzak tutan, kendine özgü mizacını ortaya koymasına engel olan, şairi gayrişahsî bir hale getiren önemli bir kusurdur. Onun için şair, peşin fikirler, ifadeler ve imgelerden kaçınarak özgün üretim peşinde koşmalıdır.

-Çeviri Ögeler: Kimi şiirlerde yabancı dillere özgü dil unsurlarına rastlanabilmektedir. Bu tür şiirler belirgin biçimde tercüme kokusu taşırlar. Yabancı bir dilin evreninde uzun süre yaşamış, ana dil bilincini bir ölçüde kaybetmiş, kendini bütünüyle kendi dilinin havasına hapsedememiş şairlerde bu dil zaafı görülebilmektedir. Bu tutum, millî dilin şiiri ve edebiyatı için olumsuz bir etki meydana getirir, o dilin bozulmasına sebep olur.

Örnekler: 'aşk yapmak' (ing. 'to make love' karşılığı), 'işletilmek' (İng. 'be punked' ifadesinden alınma), 'o işin adamı' (İng. 'smoking gun' ifadesinden), 'domuz gibi sevimli' (ing. 'sweet like a pig' ifadesinden alınma), 'neden olmasın?'.

d. Dilbilgisi Sapmaları

Bilinen dilbilgisi kurallarına aykırı kullanımlar. Fiil çekimlerinde ya da diğer dilbilgisel yapılarda değişiklikler yapmak. Bu tür sapmalar genellikle alışılmamış bağdaştırmalar olarak değerlendirilir.

-Edatların Yanlış Kullanımı: Cemal Süreya'nın, "Dalga" şiirinden:

İki gemiciynen Van Gogh'dan aşırılmış

-Kelimelere Yanlış Ek Getirme:

Zarflara: Örnek: "Karanlık geçlere kalındığı" (Behçet Necatigil, *Bütün Eserleri 3*, s.287)

Ulaçlara: Örnek: "Aynalarda çok şey görülüptür" (Behçet Necatigil, *Bütün*

Eserleri 2, s.303)

Sıfat Tamlamalarına: Örnek: Ece Ayhan'dan:

Beyaz kargalarlı, aykırı düşüncelerdir.

-Kelimeler Arası Yer Değiştirme: Şairler, bazen söz dizimi kurallarına aykırı biçimde kelimeler arasında yer değiştirirler. Sonra olması daha uygun görünen bir kelimeyi önceye, önce olması gerekeni de sonraya koyarlar. Behçet Necatigil'in bazı şiirlerinde şu örnekleri görüyoruz:

"Çoktu bir iken
Çöktü bîsütun"(*Bütün Eserleri 3*, s.105)

Bu mısralar:
"Bir iken çoktu
Çöktü bîsütun"
biçiminde de olabilirdi. Ancak şair, 'çoktu' ve 'çöktü' kelimelerini alt alta getirerek aliterasyona dayalı bir armoni oluşturmak istemiştir. Bunu da 'ç','k','t' ünsüzleriyle sağlamıştır.

"Yatmışsam bil erken
Hastayım"(*Bütün Eserleri 3*, s.233)
Bu mısralar da:
"Erken yatmışsam bil ki
Hastayım"
biçiminde de olabilir.

"Döktüler tarlamıza mayın"(*Bütün Eserleri 2*, s.132)
mısraının daha düzgün söylenişi:

"Tarlamıza mayın döktüler" biçimindedir.
"Tenha sokaklarda giderken yalnız"(*Bütün Eserleri 1*, s.245)
mısraı:
"Tenha sokaklarda yalnız giderken"
biçimine de dönüştürülebilir.

-İkilemeleri Ters Çevirme: Örnek: Ercümend Behzad Lav'ın "Tiyatro" şiirinden:

Yaz kış
Gündüz gece
Bir koroda
Tahtalarda

Cüce

Burada ‘gece gündüz’ ikilemesini muhtemelen ‘cüce’ kelimesiyle kafiye yapmak için ters çevirmiştir.

-Alışılmamış Tamlamalar Kurma: Bu da başlıca iki türlü olur. Ya tamlama unsurları ters çevrilir ya da sıfat tamlamalarında isim-sıfat uyumuna ters tasarruflar görülür. Hem sıfat hem de isim tamlamalarında tamlama unsurları arasında uyumsuzluklara, alışılmamış tamlama kurma biçimlerine yer verilir. Bu tür bir uygulama da ‘alışılmamış bağdaştırmalar’ kapsamındadır. Bunlar, genellikle duyular arası aktarmalar yoluyla olur.

Örnek: Ahmet Muhip Dıranas’ın “Gece” şiirinden:

Islak geceyi örtün kalbim, uyu!

Burada ‘gece’, soyut bir zaman durumunun ismidir. ‘ıslak’ ise somut bir cismin sıfatıdır. Dolayısıyla burada alışılmamış bir sıfat tamlaması görüyoruz.

Bu tür tamlamalara yanlış tamlama demek yerine şiire özgü olarak ifade alanlarını genişletmek, özgün imge üretmek için başvurulan yollardan biri olarak görmek lâzım. Şiirde bu tür uygulamalar, sanat yapma amacına dönüktür.

-Parantez İçi Cümle ve İfadelere Yer Verme: Mısra içinde parantez içi (mu’terize) cümleciklere ve ifadelere yer verme, dilin daha düzgün kullanımı açısından bir sapmadır ve şiir için bir zaaf teşkil eder.

Örnek: Mehmed Celâl’in “Seni Yâda Getirir Fasl-ı Bahâr” şiirinden:

Uçtu bulutlar, hurşîd-i tâbân
Sisler içinde oldu nümâyân
Müstehziyâne -sandım ki- güldü

Yine aynı şairin “Tereddüd” adlı şiirinden:

Bir gün bu çiçekler – ki güzeldir- solacaklar

-Geçişsiz Fiili Nesne İle Kullanmak: Bu tür bir uygulama, özellikle 2. Yenici şairlerde fazlaca görülür. Örnek: Ece Ayhan’ın “Ut” şiirinden:

çiçeksiz ölürüm dükkânları

Burada ‘ölmek’ fiili aslında geçişsiz bir fiildir ve ‘dükkân’ gibi bir nesne almaz.

e. Ödünç Metinlere Müdahale

Önceden bilinen ve kamuya ya da kişilere ait olan bazı metinleri veya metin parçalarını kısmen ya da tamamen değiştirmek. Şiirlerde zaman zaman

bir halk türküsünden ya da başka bir şairin şiirinden iktibaslara, atasözü, deyim gibi toplumun ortak üretimi olan metin ve metin parçalarına yer verilmektedir. Şairler, bu tür alıntı metinlere amaçlarına uygun olarak müdahalede bulunabilmektedirler. Mesela kelimelerin yerlerini değiştirirler veya bilinen kelimelerin yerine başka kelime koyarlar. Bu da alışılmamış bağdaştırmalar kapsamı içinde değerlendirilir.

Örnek: Özdemir Âsaf, "Sürek" adlı şiirinde halk edebiyatının meşhur bir söz kalıbı olan 'ölüm Allah'ın emri, ayrılık olmasaydı' ifadesini şöyle değiştirmiştir:

"Ölüm Allah'ın emri",
Trafik olmasaydı.

Yine aynı şair, Özdemir Âsaf, 'Gördüğümü görecekler diye ödüm geriliyor.' tek mısraından oluşan "MYTHE" şiirinde 'ödü kopmak' deyimini değiştirerek kullanıyor.

Can Yücel'in tek mısralık "Kısadan Kısa" adlı şiiri şöyle:

Ocağımıza İncirlik diktiler

Burada hem şiirin başlığında 'kıssadan hisse' ifadesini değiştiriyor hem de 'ocağına incir ağacı dikmek' deyimini siyasi bir amaç için değiştiriyor. Amerika'nın Türkiye'deki İncirlik üssüne gönderme yaparak bunun simgeselliğinde Amerikan emperyalizminin Türkiye'ye verdiği zararı ima ediyor.

Yine Can Yücel, 2 mısralık "Allahratik Versin" şiirinde şöyle diyor:

Uyku geldi bedene
Ne mutlu Türküm diyene!

Burada Atatürk'ün 'Ne mutlu Türküm diyene' sözünü alıyor, bu metnin sözünde ve sesinde olmasa da anlamında bir sapma üretiyor. Atatürk, o sözü Türk milletine özgüven aşılamak ve kendi değerlerine, kimlik ve kişiliğine sahip çıkması için söylemişti.

Ayrıca Atatürk, iyi niyetle ve doğru bir yaklaşımla bu ülke vatandaşı olan herkesin millî bir birlik içinde bütünleşmesi için Türklük ortak paydasını benimsemesini istemişti. Türk düşmanlığını neden bu kadar kendine dert edindiğini anlayamadığımız Can Yücel ise bu alıntı metnin anlamını saptırarak mizahî bir üslupla Türk milletiyle alay etmekte ve bu milleti çalışmayan, tembel, uykuyu, rahatlığı seven, kaytaran bir millet olarak tavsif etmektedir. Şiirin başlığında da zaten 'Allah rahatlık versin' ifadesini de 'Allahratik versin' biçiminde bozarak iğneleyici alaycı üslubunu ortaya

koyuyor.

Mehmet Can Doğan ”Yer Çekimi Kanunu” adlı şiirinde şu tek mısraya yer veriyor:

kente düşen ağlamaz

Bu ‘kendi düşen ağlamaz’ deyiminin değiştirilmiş halidir. Kent hayatının zorluklarını, sıkıntılarını bu şekilde kısa ve öz bir şekilde ifade ediyor.

f. Kişileştirme: Teşhis-intak sanatı. Yani cansız varlıklara, hayvanlara, harf, üçgen şekli, yıldız işareti gibi simgesel unsurlara insana özgü özellikler atfetmek. Fabllarda, masallarda, mesnevilerde hayvanların konuşturulması, insanlar gibi davranmaları. Bu da alışılmamış bağdaştırmalardandır.

Örnek: Attila İlhan’ın “zincirleme rubailer”inden:

Eski begonyalar da ağlamaktadır güneş de batar

2. Konuşma Dili

Genelde şiir dili, halkın gündelik konuşma dilinden ayrı üst bir sanat dilidir. Ancak en eski zamanlardan beri halkın canlı konuşma dili şiiri besleyen ana damarlardan biridir. Nitekim şair de halkın arasından çıkıyor. Onun için şiirde konuşma dili unsurlarını ayırmak o kadar da kolay bir şey değil. Biz burada şiirde konuşma dilinin belirgin bir biçimde ve belli amaçlara dönük olarak kullanımını irdeleyeceğiz.

Türk şiirinde önce bir ölçüde Servet-i Fünun şiiriyle daha sonra yoğun biçimde Garipçilerle birlikte şiire halkın konuşma dili unsurları ağırlığını koymuş oldu. İdeolojik söyleme dönüştürülen ve halkçılık yapma iddiası taşıyan kimi şiirsel metinlerde de konuşma dili özellikleri fazlaca yer almıştır.

Bunların yanında tahkiye üslubuna dayalı şiirlerde de bol bol konuşma dili özellikleri bulunur. Konuşma dili unsurları arasında şunlar sayılabilir: Deyimler, kalıp ifadeler, devrik cümleler, doğal, akıcı, rahat söyleyiş, ‘gülüm’, ‘canım’, ‘ciğerim’, ‘koçum’, ‘cancağızım’, ‘hayatım’, ‘yavrum’ gibi hitap ifadeleri, sıradan basit kelimeler ve söz varlıkları.

Konuşma dili unsurlarının başlıcalarını örneklendirelim:

a. Ünlemler: Yavuz Bülent Bakiler’in “Destanlar İçinde İstanbul” şiirinden:

Artık gerisi kolay
Bu toplar nasıl büyük, nasıl heybetli
Vay anam vaaayyy!
Hallaç pamuğu gibi atacağız surları
Artık gerisi kolay

b. İkilemeler: Alışılmış bağdaştırmalardandır. İfadenin anlamını ve etkisini kuvvetlendirmek için aynı kelimenin ya da benzer sesli veya anlamları birbirine yakın ya da karşıt kelimelerin tekrarlanmasına ikileme denir. Dört çeşit ikileme vardır: 1. Aynı kelimenin tekrarlanmasıyla oluşturulanlar, 2. Aynı veya yakın anlamlı kelimelerle kurulanlar, 3. Zıt anlamlı kelimelerle kurulanlar, 4. Aynı kelimenin ilk ünsüz harfi, 'm' ünsüz harfiyle değiştirilerek veya ünlü harfle başlayan kelimelere 'm' ünsüz harfi eklenip bunların tekrarlanmasıyla kurulanlar.

Örnekler: Ece Ayhan'ın "Cambazlar Çadırı" şiirinden:

İlgisizdim artık denizle menizle

Celâl Sılay'ın "Kum Kumdan Başka Damla Damladan" şiirinden:

duya duya gittiğini
çocuklarının
vere vere canını
çocuklarına

c. Samimi Hitaplar: Ömer Bedrettin Uşaklı'nın "İhanet" şiirinden:

Hain olsan da sen benimsin kız!

Bahaettin Karakoç'un "Bir Güz Gecesi Balkonda" şiirinden:

Bak gülüm hava soğudu
Neyi beklersin balkonda

ç. Deyimler: Alışılmış bağdaştırmalardandır. Birden çok kelimenin bir araya gelerek gerçek anlamlarından az çok farklı anlamda oluşturulan yeni ifadeye deyim denir. Bu, klişeleşmiş söz ve tabirdir. Şairin deyimlere halkın söz varlığı olarak olduğu gibi yer vermesi çok anlamlı değildir. Ancak deyimleri kendi özgün sanatçı şahsiyetiyle yeniden üretebilir ve onlara daha güzel, çekici ve parlak bir söyleyiş ve içerik yükleyebilirse anlamlı olur. Bu bakımdan şair, konuşma diline zenginlik katmış olur.

Örnek: Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş" şiirinden:

Yaş otuz beş! Yolun yarısı eder,
Dante gibi ortasındayız ömrün.
Delikanlı çağımızdaki cevher,
Yalvarmak yakarmak nafile bugün,
Gözünün yaşına bakmadan gider.

Şakaklarıma kar mı yağdı ne var?

Benim mi Allahım bu çizgili yüz?
Ya gözler altındaki mor halkalar?
Neden böyle düşman görünürsünüz,
Yıllar yılı dost bildiğim aynalar?
Altı çizili mısralarda deyimler yer almaktadır.

d. Atasözleri: Bir milletin yüzyıllar boyu süren tarihî süreç içerisindeki birlikteliklerinin doğal bir sonucu olan gözlem, izlenim ve tecrübelerinden çıkan bilgece yaklaşımların, ortak duyuş, düşünüş, dünya görüşü ve yaşama üsluplarının genel bir yargı halindeki ifadeleri, kısa ve özlü sözlerdir. Atasözleri birer cümlelik kalıplaşmış sözlerdir. Hayatın değişik gerçeklerini anlatmada kullanılan etkili, özlü, vurucu, çarpıcı ifadelerdir. Atasözleri, milletin ortak kültür ürürnü olduğundan, cümle olarak herkes tarafından aynı şekliyle kullanılır. Yani kelimeleri ve vurguları değiştirilmez.

Atasözlerinin başlıca özellikleri şunlardır: Hayatın değişik görünümlerini tasvir ederler. Bazı durumlar, olaylar ve kişiler karşısında nasıl tepki vermek gerektiğini gösterirler. İnsanların düşünce ve davranışlarında yol gösterici kılavuz ilke mahiyetindedirler. Bazı şeylerden ibret dersi çıkarılmasını isterler. Sosyal olayların oluşum biçimlerini açıklarlar. Tabiatta yaygın olan bazı durumları ilkesel olarak açıklarlar.

Örnek:
Muallim Naci'den:
Bir gürk ana geldi oldu cellâd
Av bekler iken av oldu sayyâd
Burada "ava giden avlanır" atasözü var.

Ahmet Muhip Dıranas'ın "1939" şiirinden:

Puslu havayı sever kurt

3. Cümle

Cümle yapısı: Cumhuriyet dönemine kadar Türk şiirinin cümlesi genellikle derli toplu ve ögeleri kendi içinde uyumlu bir yapıydı. Ancak Cumhuriyet döneminde özellikle 1930'lu yıllardan itibaren başı sonu belli, anlamı kendi içinde tamamlanmış geleneksel cümle yapısında kırılmalar, bozulmalar, parçalanmalar görülmeye başladı. Modern insanın kafasında ve hayatında görülen karmaşa ve düzensizlik ve çelişkilerin birlikteliği onun diline ve sanatına da yansıdı. Düşüncesine ve hayatına olduğu gibi cümlesine de anlık izlenimler hâkim olmaya başladı.

Onun için modern Türk şiirinde ögeleri birbiriyle uyumlu ve bağıntılı cümle yerine kırık cümle yapısı da görülebilmektedir. Kimi şairler, uzun ve karmaşık cümle kurma eğilimindedirler. Bu tür bir kullanım, kimi zaman şairin karmaşık ruh yapısını yansıtır kimi zaman da dile yeterince hâkim olamamasını gösterir.

Bazen de bu durum, şairin şiirine sanatsal bir derinlik katma isteğinin göstergesidir. Bazı şairler ise sade ve basit cümle kurma eğilimindedirler. Bunlar da ya iyice hazmedilmiş bir dilin şairidirler ya da iletilerini net ve anlaşılır bir dil içinden sunma amacındadırlar. Şiir cümlesine ilişkin bazı olgular:

-Nesre Özgü Cümle Kuruluşu: Şiir ve nesir iki ayrı türdür. Aralarındaki en önemli fark da kuruluşlarıdır. Nesir, tamamlanmış, anlamı açık hüküm, tasvir ve tanımlama cümlelerinden oluşur ve genellikle kuru ve düz bir söylenişi vardır. Şiirin nesirden ayrılan en önemli yanı, ahenkli bir şekilde söylenmeye elverişli kuruluşudur. Dolayısıyla şiirde mısraları nesre özgü bir cümle mantığıyla düzenlemek ahenksizliği doğurur. Özellikle şiirde mısraları hüküm ifadeleriyle bitirmek ahengi yok eder.

Örnek: Celâl Sılay'ın "Şair" şiirinden:

Serazat hedeflerin peşinde

Şöhret şairin bir uğrağıdır.
Ruhun cisimsiz hürriyeti:
Şair bütün yolların son durağıdır.

-Ulantı: Şiirde cümle unsuru ile ilgili olarak cümleyi mısralara yayma olgusundan söz etmeliyiz. Fransızcada 'enjambement' (anjanbman) denen bu olguya biz 'ulantı' diyoruz. Bu da şiirde cümlenin birden fazla mısrada tamamlanmasıdır. Bu Türk şiir geleneğinde yoktur. Divan şiirinde cümle, genellikle bir beyitte tamamlanıyordu.

Ancak Servet-i Fünun topluluğunda Fransız şiirinden gelen bir etkilenmeyle özellikle Tevfik Fikret'le birlikte cümle, ikiden fazla mısraya yayılmaya başladı. Bu uygulama, Ahmet Muhip Dıranas ve Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer gibi şairlerde de görülür. Bunun bazı zaafları da vardır. Mesela cümlenin üçten fazla mısraya taşması, genellikle o cümlenin anlamının anlaşılmasını güçleştirir ve okuyucu anlam bütünlüğünü kaybedebilir.

Örnek: Yahya Kemal'in "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"ndan:

Tâ Malazgirt ovasından yürüyen Türkoğlu
Bu nefer miydi? Derin gözleri yaşlarla dolu,
Yüzü dünyada yiğit yüzlerinin en güzeli,
Çok büyük bir işi görmekle yorulmuş belli;

4. Dilde Tasarruf Yolları

Nesir için geçerli olan dil bilgisi kurallarına uyma zorunluluğu, şiir için geçerli değildir. Şiirin söz dizimi, nesirden farklıdır. Şiirde dil bilgisi kurallarına tam anlamıyla bağımlılık aranmaz. Şiir, bir sanattır. Dolayısıyla şair, sanatını en çarpıcı bir biçimde ortaya koyabilmek için dil bilgisi kurallarıyla oynayabilmektedir.

Bazı şairler, dilde tasarruf etmek için söz varlıklarının kullanımı ile ilgili olarak bazı teknik denemeler ve oyunlar yaparlar. Bunların başlıcaları şöyle gösterilebilir:

a. Ortak Kullanım: Bazı şairler, birkaç cümleyi bir yükleme bağlarlar. Ayrıca bir söz varlığını iki ayrı cümle oluşturabilecek şekilde ortak olarak kullanarak dilde tasarrufa giderler. Klasik Türk edebiyatında buna '**Sihr-i Helâl**' sanatı deniyor. Bu kısaca, bir söz varlığını hem kendisinden önceki

sözlerin sonunda hem de kendisinden sonraki sözlerin başında anlamlı olacak şekilde kullanabilme becerisidir.

Örnek: Yahya Kemal'in "İstanbul'u Fetheden Yeniçeriye Gazel" şiirinin 3. beyti şöyledir:

Vur deyr-i küfrün üstüne rekz-i hilâl için
Gelmiş bu şehsüvâr-ı cihangîr aşkına

Burada 1. mısraın sonundaki 'rekz-i hilâl için' ifadesi hem 1. mısraın sonunda hem de 2. mısraın başına gelecek şekilde anlamlıdır. Bu durumda 1. mısraya: 'Ayasofya'nın üstüne hilâli dikmek için vur', 2. mısraya da: 'hilâli dikmek için gelmiş olan dünya padişahı ve dünyanın en iyi ata binicisi olan Fatih aşkına vur' anlamı verilebilmektedir. Ayrıca 'vur' yüklemi her iki cümleye bağlanabilmekte ve ortak olarak kullanılabilmektedir. Buna göre beyitte yer alan iki cümle şöyle oluşturulabilir: a. 'deyr-i küfrün üstüne rekz-i hilâl için vur', b. 'rekz-i hilâl için gelmiş bu şehsüvâr-ı cihangîr aşkına vur'.

b. Eksiltili İfade: Bazı şairler, bir mısra ya da mısralara yayılan cümleden gereksiz sözleri ya da dilbilgisi bakımından gerekli olan bazı söz varlıklarını çıkararak ses ya da anlam açısından şiirsel gücü artırmak yoluna gidebilmektedirler. Buna eksiltili ifade denmektedir. Şair, bazı mısralarda olması gereken ya da okuyucunun zihninde ilave ettiği bazı kelime ve eklere yer vermeyebilir. Şair, böylece okuyucuyu zihnen dinç ve uyanık tutmaya, onu düşündürmeye, boşlukları doldurmaya yönelterek şiirin oluşumuna ve tamamlanmasına okuyucuyu da ortak etmek istemektedir. Eksiltili ifadenin birkaç türü vardır:

-Düşünce Çizgisi: Behçet Necatigil, Alman edebiyatında uygulaması görülen 'düşünce çizgisi' ögesini kendi şiir tekniğine aktarmıştır. Düşünce çizgisi adı verilen teknik ögede, bir mısrada iki kelime arasında, ama genellikle mısra sonlarında yan yana iki çizgi bulunur. Bu kısa çizgiler, mısraın veya cümlenin şair tarafından tamamlanmamışlığını, bu çizgilerin karşılığı olan boşluğun okuyucu tarafından doldurulması gerektiğini ifade eder. Türk edebiyatında ilk defa Necatigil'in kullandığı bu düşünce çizgisi tekniğine onun şiirinden şu örnekleri verebiliriz:

"Açar üzgün, kumaşlar hışırtıyla yanarsa
Urban kırk mı, kırkını da çıkarmak -- Çöz!
Açar göze aldın mı, tut ki açtı:
Çık kısa bir süre -- başlar güz."(*Bütün Eserleri 2*, s.103)

“Ardında maskenin yüz-- görümlüğü?
Biz bütün çizgilerde bu olmasaydı da
Öteki--yollarımdı vardı
Neyi değiştiriyor geçmişte kalmaları?”(*Bütün Eserleri 2*, s.243)

“Bakışlar--Boşalır göz
Duraklar, susar ve
Ben artık gideyim--Bırakılır yavaşça
Yıllar yılı bizde kalmış anahtar.”(*Bütün Eserleri 2*, s.271)

Okuyucu, düşünce çizgisi (yan yana iki çizgi) olan mısralardaki boşlukları kendi algı ve kültür birikimine göre farklı biçimlerde doldurabilir. Buralar yoruma açık bırakılmıştır.

Bu uygulamaya Ercümend Behzad Lav’ın birçok şiirinde de rastlanır.

-Kelime Eksikliği: Buna Behçet Necatigil’den şu örnekleri verebiliriz:

"Yatmışsam bil erken
Hastayım" (Bütün Eserleri 3, s.233)

mısralarını tam bir cümle hâline şöyle getirebiliriz:

"Erken yatmışsam bil ki hastayım."

Görüldüğü gibi burada "ki" sözü eksik bırakılmıştır.

Aşağıdaki örneklerde paranteze alınmış kelimeler, şiirin aslında olmayıp tarafımızdan ilave edilmiştir. Bununla bir okuyucu olarak Necatigil'in bıraktığı boşlukları doldurarak mısraları tamamlamaya çalıştık.

"Son yıllar kendinizle (kalmaya)
Alışın
Yakınlar da olsa
Kalın kendinizle."(*Bütün Eserleri 3*, s.338)

“Onlar hangi evlerde (ise) aksırık (lar) öksürükler (oradadır)”(*Bütün Eserleri 2*, s.152)

“Ne verir (dünyanız) koyu karanlıksa
Masanın üstü (ndeki içkiler)
Kor kristal kadehler fena
Votka veya viski.”(*Bütün Eserleri 1*, s.329)

“Engellere harcanmayan güçler ne güne (duruyor)”(*Bütün Eserleri 1*, s.347)

“Sabah sinir (verici bir durumdur)
sallanan aynalarda tıraş olmak”(*Bütün Eserleri 2*, s.13)

“Sizin böyle adi konularla işiniz yok
Böyle küçük geçici (şeylerle)
Ah siz ne cici (şeylersiniz)”(*Bütün Eserleri 2*, s.15)

-Ek Eksikliği: Yine Necatigil’in şiirinden aldığımız aşağıdaki örneklerde parantez içindeki ekler, şiirin aslında olmayıp tarafımızdan eklenmiştir.

"Gece vakti ıssız kır (da) cin peri (var) "(*Bütün Eserleri 1*, s.245)
“Sırtınızda çuval caddeyi geçen de siz (siniz).”(*Bütün Eserleri 2*, s.10)
“Ve çocuklar bütün gün sıcaklar (da)
Gözleri yıldızlarda kalkarlar: Attâ!”(*Bütün Eserleri 2*, s.16)

“Atar atar havada tutar cambaz
Bir sürü çember (i).”(*Bütün Eserleri 2*, s.22)

“Acının
Çok sonra başladığın (ı)
Kim inkâr eder.”(*Bütün Eserleri 2*, s.286)

c. Özel Adların Çağrışımlarından Yararlanma: Tarihte ya da günümüzde genel olarak insanların çok iyi bilip tanıdıkları, duyunca zihinlerinde bir takım çağrışımların ve duyguların uyandığı bazı özel adlar vardır. Bunlar değişik özellikleriyle, bıraktıkları izlerle toplumların alt şuurunda yer edinirler. Zengin çağrışımlara sahip olan bu özel adlar, kimi şairler tarafından verilmek istenen iletiye uygun biçimde şiirde kullanılırlar. Şairler, bu isimleri zikrederek okuyucunun gözü önünde bazı tasarımların oluşmasını isterler.

Dolayısıyla dilin önemli unsurlarından biri olan zengin çağrışımlı özel adların zikredilmesi, şiir için yeni anlatım imkânları açmaktadır. Nesirde

uzun uzun anlatılacak kimi olaylar ve durumlar, o olay ya da durumların merkezinde yer alan bir özel adın zikredilmesiyle çağrışım yoluyla zihnimize üşüşüverirler. Dolayısıyla bu yöntem de bir dilde tasarruf yoludur. Bu konu biraz telmih sanatıyla ilgilidir. Yalnız **telmih,** daha geniş kapsamlıdır ve sadece meşhur özel adlara değil, meşhur olaylara, inançlara, atasözlerine da gönderme yapmaktır.

Örnek: Cahit Zarifoğlu'nun "? Soru İşaretlerinden Biri" adlı şiirinden iki mısra:

Filistin bir sınav kâğıdı
Her mümin kulun önünde

Burada şair, Filistin'in her mümin kulun önünde bir sınav kâğıdı olduğunu söylemekle belli bir toplum kesimi için yani müminler topluluğu için 'Filistin' özel adının zihinlerinde birtakım tasarımlar uyandırmasını istiyor. İslamî bir duyarlığa sahip olan şair, nesirle uzun uzun anlatılabilecek olan İsrail'in Filistin'e yaptığı zulümleri iki küçük mısra ile hissettirmektedir.

Bu iki mısrayı okuyunca okuyucunun zihninde şu tasarımlar uyanıyor: Filistinliler Müslümandır. İsrail bunları açık hava hapishanesinde tutarak her gün olmadık zulümler ediyor. Geri kalan İslam dünyası İslam kardeşliği ilkesini ciddiye almayarak bunlara yardım etmiyor. Yardım etmek onların inançlarının gereğidir.

ç. Kelime İçine Harf Ekleme: Bazı kelimelerin iç kısmında uygun bir yere parantez içinde bazı harfler ekleyerek farklı anlamda iki kelime üretmek mümkündür. Bu uygulama son zamanlarda nesirde de çok yaygınlaştı. Örnek: Mehmet Can Doğan'ın tek mısralık "Teori ve Pratik" adlı şiiri:

kal(k)maktır zor olan gitmek değil

Bu mısra hem 'kalmaktır zor olan gitmek değil' hem de 'kalkmaktır zor olan gitmek değil' biçiminde iki farklı anlamda iki kelimeli okunabilir.

Kaynakça: Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara 1995; Ahmet Ada, "Şiir ve Şiir Dili Üstüne Notlar", *Oluşum*, Ağustos 1979, S.22, s.34; Mehmet Yalçın, "Şiirde Dil Dizgesi", *Oluşum*, Haziran 1978, S.8, s.15; Erdoğan Alkan, "Şiir Dili", *Şiir Sanatı*, İstanbul 1995, s.531; Edip Ayel, "Şiir ve Lâfız", *Çınaraltı*, 17 Birinciteşrin 1942, S.56, s.13; Ünsal Özünlü, "Şiir Dilinde Sapmalar", *Türk Dili*, Ağustos 1982; Ünsal Özünlü, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Ankara 1997.

5. Sözdağarı

Vokabüler. Dil incelemesinde üzerinde durulması gereken bir konu da

şairin kendine özgü sözdağarını tespit etmek. Şair ne tür kelimelerden hoşlanıyor? Şiirinde sıklıkla ne tür kelimelere yer veriyor? Kendine ait bir sözlük oluşturma çabası var mı? Kullandıkları kelime çeşidinin zenginliği ne orandadır? Hangi kelime çeşidine önem verirler?. İsimlere mi, fiillere mi, sıfatlara mı? gibi.

Şairin tercih ettiği kelime çeşidi aynı zamanda onun üslubunu da verir. Bazı şairlerin şiirinde öne çıkan, belirgin olan anahtar kelimeler vardır. Bu anahtar kelime kadrosu belli bir atmosferi tamamlamada ve kurmada yardımcı olan unsurlardır. Örneğin Ahmet Haşim'de akşam, gece, siyah, hüzün gibi sık kullanılan kelime kadrosu onun karamsar dünyasının anahtarlarıdır.

B. ÜSLUP

(Fr. Style). Stilistik bilimi tarafından incelenen üslup, 'biçem', 'şîve', 'tavr-ı ifâde', 'mişvâr-ı mahsûs-ı beyân', 'anlatımbilim', 'anlatım özgeliği', 'özanlatı' gibi terimlerle de karşılanmaktadır. Üsluba ilişkin tanımlardan bazılarına yer verelim: Dili özel ve özgün bir kullanış biçimi olan üslup, konuyu, duygu, düşünce ve hayalleri anlatış, ifade ediş, dile getiriş tarzıdır. Bir şairin kendine özgü tutumu, deyişi, söyleyiş biçimi onun üslubunu verir.

Üslup, bir kişinin duygu, düşünce ve hayallerini sözle ya da yazıyla kendine has bir tarzda dile getiriş, ifade ediş biçimidir. Dilin kişiye göre özel bir kullanılış tarzı, bu yolla yepyeni bir dünya kurulmasıdır. Dilin belli bir düzen içinde aldığı şekildir. Her şairin üslubu, onun dünya görüşünün, hayata bakış açısının, yaşama biçiminin dildeki yansımasıdır. Üslup, yazarın, sanatçının içten gelen samimi duygularının tercümanıdır ve sanatçının şahsiyetinin ifadesidir.

Üslup, kişinin ortaya koyduğu sanat eserinin tamamına sirayet eden, dokularına nüfuz eden özgün kişiliğinin damgasıdır. Buffon'un 'Le style, c'est l'homme méme' (Üslub-ı beyân aynıyla insan) sözü meşhurdur. Üslup, başkası tarafından taklit edilemeyecek kadar özel ve özgün bir şeydir. Ortak millî dilin sanatçıya göre ele alınış ve işleniş tarzı üslubu verir. Üslubu belirleyen unsurlardan birisi, hayat, olaylar ve varlık karşısında alınan tavırdır. Üslup, uçucu, kaybolucu soyut değerleri ve güzellikleri kalıcı kılma uğraşısıdır.

Kişisel bir üslup sahibi olmak oldukça güçtür. Ayrıca kişi tamamen

kendine özgü bir üslup sahibi de değildir. İçinde bulunduğu dönemin ve başka sanatçıların etkilerine maruzdur. Dolayısıyla başkalarından da bir ölçüde izler, etkiler taşır. Sanatçının üslubu, değişik yaş dönemlerinde de değişir.

Gençliğinden ölümüne kadarki hayat süresi içinde değişik dönemlerde farklı üslupları olabilir. Üslup, kişinin sanatçı kişiliğinin en önemli göstergesi olan unsurdur. Özgün bir üslup, başkasına benzememek, kendine has bir görüş ve bakış açısı demektir. Sanatçının başarısı daha çok kişisel bir üslup sahibi olmaya bağlıdır. İyi bir şairde her şeyden önce kendine özgü (üslub-ı zatî), yeni, özgün bir üslup aranır.

Ferdî üslupların yanında dönem, nesil ve okul üslupları da vardır. Belli bir tarihsel dönemde yaygın olan üslup, o dönemin ortak bir üslubudur. Ya da belli bir akıma mensup sanatçıların kullandıkları ortak üslup ya da aynı çağda yaşayan sanatçıların eserlerine yansıyan ortak karakterdeki üslup **nesil üslubu**nu verir. Kimi zaman üslup zümrelere göre de değişir. Divan şairlerinin, Tanzimatçıların üslupları birbirinden farklıdır. Halk şiiri üslubu, tasavvuf şiiri üslubu hep farklı zümre üsluplarıdır.

Dönem, kuşak, topluluk üslubu, aynı dönemde yaşamış şairler grubunun sahip oldukları ortak, genel bir üsluptur. Ortak kültürel alt yapıya, benzer duyarlıklara ve aynı dil evrenine sahip olan bir dönem sanatçıları birbirine yakın bir üslup oluşturabilirler. Bu şairlerin kendilerine özgü bireysel üslupları olduğu gibi dönemlerine özgü genel ve ortak üslubu da yansıtırlar.

Mesela Servet-i Fünuncuların, Beş Hececilerin, Garipçilerin şiirlerinde aşağı yukarı kendi dönem ve topluluklarının ortak üslubunu hissetmek mümkündür. Dolayısıyla şiir incelemesinde şairin bireysel üslubundan başka yansıttığı bir dönem üslubunun olup olmadığına da bakılır.

Şairin üslubu, şiirinde **eda** denilen olguyu da ortaya çıkarır. Eda, şairin özgün sanatçı kişiliğini yansıtan ona özgü bir söyleyiş biçimidir. Şiir okunduğunda o şiirin kime ait olduğu hemen hissedilir. Dolayısıyla usta şairler, özel üsluplarıyla kendilerine ait bir eda sahibi olurlar.

Üslup incelemesinde şu soruları da sormak gerekir: Yazar, üsluba söz oyunlarıyla mı yoksa fikirle mi ulaşmaya çalışıyor? Üslubu özgün, canlı, renkli ve hareketli mı yoksa kuru ve yavan mı kalıyor?

I. Üslup Türleri

Türk şiiri örneklerinden tespit edilebildiği kadarıyla ayırıcı özelliklerinden yola çıkarak bazı üslup çeşitlerini abece sırasına göre öbeklendirmeye

çalışalım.

-Gerçeküstücü Üslup

Surrealisme. Bu akım, Sigmund Freud'un düşüncelerinden beslenmiş ve eski bir Dadaist olan Dr. André Breton'un bir bildirisiyle 1924'te kurulmuştur. Freud, insanın bilinç ve bilinçaltı olmak üzere iki boyutunu bir bütünlük içinde değerlendirir. Bilinç, kişinin akıl ve mantığının kontrolü altında düşünce ürettiği, tavır belirlediği görünen alanıdır. Bilinçaltında ise toplumun ve geleneklerin belirlediği sosyal kurallarca yasaklanan bir takım istekler, özlemler, tutkular bastırılmış halde tutulmaktadır. İnsanın gerçek benliği, asıl kişiliği bilinçaltında saklanan yapısıdır.

İnsanın bilinç düzeyindeki düşünce ve tavırları, onun samimi kişiliğinin ürünü değil; sosyal kurumların istemleri doğrultusunda gelişen düşünce ve davranışlardır. İnsanın gerçek kişiliğinde cinselliği sınırsızca yaşamak, maddî refah içinde bulunmak, çok önemli adam olmak gibi gerçekleştirmek istediği birtakım istekleri, ihtirasları ve içgüdüleri vardır. Fakat bu isteklerin tam anlamıyla gerçekleşmesinin önünde dış dünyada kanunlar, ahlak, din, gelenek, mülkiyet, siyaset gibi sosyal değer ve kurumlardan oluşan bir takım engeller vardır.

İnsan, bilinçaltındaki bu sınırsız istekleriyle dış dünyadaki bir takım engellerin çatışması sonucu içgüdülerine bağlı taleplerini bilinçaltına atar ve orada saklı tutar. İnsan bilinci, dış dünya gerçeklerine göre hareket eder. İnsanın bilinçaltına ittiği istekleri dış dünya gerçekleri ve onlara göre çalışan bilinç tarafından aşırı şekilde bastırılırsa bu istekler rüya, hayal, sanrı, kabûs, delilik gibi şekillerle bilinç yüzeyine yansır. İnsanın rüyasında gördükleri, isteyip de yapamadığı, elde edemediği ya da korktuğu şeylerdir.

Yasaklarla bastırılmış duygular, nasıl rüya yoluyla aklın ve mantığın kontrolü olmadan ortaya çıkabiliyorsa bu işlemi sanata dönüştürmek de mümkündür. Gerçeküstücülük işte bu düşünceden doğmuştur. Bir insan bir başkasının yüzüne söyleyemediği pek çok şeyi mektupla dile getirir.

Bunun gibi sanatçı da dış dünyada somut olarak gerçekleştiremediği pek çok düşünce ve duygularını sanatı yoluyla özgürce ortaya koyabilir. Gerçeküstücüler, bunu daha da geliştirerek sanatlarında bilinçaltlarında bastırılmış haldeki bütün duygu, düşünce ve isteklerini aklın ve mantığın ve bunların ürünü olan kuralların hiçbir kontrolü olmadan olduğu gibi aktarmayı amaçladılar. Ruhsal otomatizm, serbest çağrışım yöntemiyle şairlerin o anda duyup düşündüklerini sınırlamadan, kurallara bağlı kılmadan saf haliyle

yansıtması bir ifade etme tarzı olarak gerçeküstücü üsluptur.

Sanatçının, dış etkilerden, törelerden, estetik kaygılardan ve kendi aklının kontrolünden uzak bir şekilde tamamıyla kendi doğal akışı içinde düşünce ve duygularını sayıklama biçiminde ifade etmesi, gerçeküstücü üsluptur. Şair, bilinç altını tam olarak ifade edebilmek için kendini özgür çağrışımlara bırakır. Özgür çağrışımlar da belli bir çıkış noktasına ve kaynağa dayanır. Böylece yüzyıllarca âdet, gelenek, kanun gibi dış etkenler ve akıl denetimi yüzünden ortaya çıkamamış nice iç zenginlikler gün yüzüne çıkacaktır.

Gerçeküstücülükte tek belirleyici olarak akıl, mantık, zekâ, sosyal değerler, kurallar ve yapılar değil; bilinçaltındaki doğal isteklerdir. İnsanın gerçek kişiliğinin ortaya konabilmesi için bilinçaltında biriken isteklerinin önüne engeller konmadan, olduğu gibi ifade edilmesine imkân tanınmalıdır. İnsan, rüyasında istediği gibi özgürce davranabiliyorsa sanat üretimi esnasında da tamamen özgür ve bağımsız olmalıdır. Onun için Gerçeküstücüler, sanatta önceden belirlenmiş yazma, ifade etme, dile getirme kurallarına, sanat edebiyat kaidelerine aldırış etmediler.

Bir şair, şiir yazarken aklın denetimini devre dışı bırakacak, şunu yazarsam toplum ne der, kanun ne der, töre ne der, bu yazdığım şu sanat edebiyat kuralına, retoriğe, belâğata uygun mu değil mi gibi kaygıları olmayacaktır. Aklına ne geliyorsa, nasıl geliyorsa ruhsal otomatizm ve serbest çağrışım yoluyla, estetik, sosyal, ahlaki kaygılar gütmeden olduğu gibi kâğıt üzerine aktaracaktır. Bir takım düşünce, duygu ve hayalleri önceden belirleyip, düzenlemeyecektir. Şair, duyduğunu, düşündüğünü, hayal ettiğini yazı, imlâ, edebiyat kurallarına bakmadan hemen otomatik olarak yazacak, sonra da düzeltmeye kalkmayacaktır.

Gerçeküstücüler, insanları birtakım bağlarla sınırlandırmış, özgürlüğünü kısıtlamış ve insanlara kötülük etmiş olan tüm sosyal, siyasi, dinî, geleneksel yapıları zararlı görüp onları yıkmak ve saf insan kişiliğine dayalı özgür, yeni bir dünya kurmak istedikleri için mizah ve alayı bir silâh olarak kullanırlar. Gerçekler dünyasından kaçıp rüya, delilik, fantezi, hayal, sarhoşluk, çocukluk dönemlerine, anılara dönme gibi gerçek üstü âlemlere ilgi duyarlar. Genelde bol imge yüklü, karanlık, kapalı, bulanık bir üslupları vardır.

Gerçeküstücüler, bir rüya halini ve saf bir otomatizmi, zaman, mekân, toplum, kural gibi kayıtlardan azade bir şekilde tam bir hürriyet içinde sanat üretimini hedeflediler. Akıl ve iradenin insan gerçeğini kösteklediğine inanırlar. Onlara göre şair, kendini bunların baskısından kurtarmalı, kendi

insanî, beşerî özünü tamamen serbest bırakmalıdır. İnsanın kişiliği, özü, iç benliği çok net olmadığından bunların şiirleri de çok açık değildir.

Üslup, hayat, olay, olgu ve durumlar karşısında yeni, değişik, özgün bir tavır alış, dünyayı farklı biçimlerde yoklayışın ifadesidir. O bakımdan Gerçeküstücülere özgü yazma biçimi de bir üsluptur. Gerçeküstücüler, realistlerin varlığı, hayatı ve insanı nesnel bir şekilde tasvir etme anlayışına bir tepki olarak ortaya çıktılar.

Onlara göre modern zamanlarda her alanda uzmanlığın ve ayrıntının artmasıyla hayatta yer alan unsurlar çoğalmış ve modern insan, iyice dallanıp budaklanan, pek çok sayıda ve birbirinden farklı duygu, düşünce ve yaşantıların harmanlandığı karmakarışık bir yapı haline gelmiştir. Dolayısıyla edebiyat da insanı bu karmaşık yapısıyla sunmalıdır. Modern kent hayatının karmaşası bu akımı doğurmuştur.

Gerçeküstücü üslup, ruhun bütünüyle güçsüz bir konuma geçtiğinde düşüncenin kendini, gerçek ürününü söz, yazı ya da başka bir yolla ortaya koyabilmesidir. Düşüncenin ahlak, akıl, estetik gibi unsurların kontrolü olmadan iç dünyamızda meydana getirdiği heyecandır. Kendini serbest çağrışımlara samimi olarak bırakışın ifadesidir. Şair, dünyayı hayal perdesinin arkasından izlemeye çalışır.

Bu akıma göre dış dünyaya ait izlenimler, düzensiz ve karmakarışık bir biçimde verilir. Dış dünya, olduğu ve görüldüğü gibi tasvir edilmez, bunun yerine varlıkların biçimleri, özellikleri, nitelikleri, çizgileri ve konumları değiştirilir. Olgular, objeler ve olaylar, olduğu gibi belli bir düzen içinde verilmekten çok; bilinçaltı dünyasının karmakarışık yapısına uygun bir biçimde verilir.

André Breton şöyle der: “Sürrealizmin esası bıkmadan usanmadan hayal peşinde koşup, bu hayallerin ne kadar büyük bir güce sahip olduklarını kanıtlamaktır. Benim için en güçlü hayal günlük dilimize en zor çevrilebilenidir. Bakın açıklayayım: Bulduğumuz hayaller yoluyla bir çok yanlış anlamaları önleyebilir, gizli fikirleri açıklığa kavuşturur, düğümlü noktaları çözebiliriz. Sanmayın ki bize karşı olanlardan korkup hayal bayrağımızı yarıya indireceğiz.

Sürrealizm hayat demek, umut demek, aşkta güvence demektir. Mantık, psikoloji ve realizm, gerçeklere ulaşmakta yetersiz ve etkisiz kalmışlardır. Oysa rüyalar, bilinç altı ve hayal dünyasının maceraları, insanı öyle mükemmel bir âleme götürür ki insan, ne olduğunu neyi aradığını ancak o

zaman anlar. Yani iç dünyamızın karmaşık duygularını çözmek, bu hayal dünyasına girmekle mümkün olur.“

Belli başlı gerçeküstücü şairler şunlardır: André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Antonin Artaud, Benjamin Peret, René Char, Raymond Queneau, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes.

Bu üslup türü, Türk şiirinde özellikle II. Dünya Savaşından sonra daha yoğun olarak görülmeye başladı. Garipçilerde ve II. Yenicilerde, Ercümend Behzad Lav gibi şairlerde Gerçeküstücü üsluba göre yazılmış metinlere rastlamak mümkündür.

Örnek: İlhan Berk'in "Saint-Antoine'in Güvercinleri" şiirinden:

Bir gün Eleni'nin elleri geliyor
Herşey değişiyor.
İlk İstanbul şiirden çıkıp yerini alıyor
Bir çocuk ilk gülüyor
Bir ağaç çiçek açıyor.

Eleni'den önce
Daha ben çocuktum daha tütüne daha kahveye alışmamıştım
Sabahları, akşamları bilmiyordum daha
Bir gün bakıyorum akşam ellerimde gözlerimde
Bir gün sabah her yanım.

Kaynakça: Georges Raillard, "Sürrealizm Neydi Edebiyatımız Üzerindeki Tesiri Ne Oldu?", *Hisar*, Ocak 1979, S.256, s.30; S. Hilav, E. Ertem, O. Kutlar, *Gerçeküstücülük* (Surrealisme), de Yayınevi, İstanbul 1962; S. Hilav, E. Ertem, S. Maden, *Gerçeküstücülük* (Örnekler), de Yayınevi, İstanbul 1962; İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Isparta 1997.

-Hiciv Üslubu

Hicve 'taşlama', 'yergi', 'hicviye', 'satir' de denmektedir.. Şair, bir kişi, topluluk, kurum ya da uygulamanın kötülüklerini, olumsuzluklarını ve kusurlarını, ideal, yaygın, ortak ve yerleşik değer ve anlayışlardan farklılaşan sapmalarını teşhir eder. Bunu yaparken de doğrudan ya da dolaylı olarak saldırarak veya alaya alarak eleştirir. Böylece bu olumsuzlukları toplum ya da kurumlar nezdinde yargılar. Amacı olumsuzlukların düzeltilmesini istemek ya da intikam almaktır. Yergide beğenilmeyen, reddedilen, ortadan kalkması istenen bir duruma, olaya, olguya ya da kişiye ceza verme düşüncesi

baskındır.

Bu tür bir üslubun başarılı olması için buluşların özgün, zekânın keskin ve sivri olması gerekir. Başarılı ve güzel bir hiciv, vurucu, kuvvetli ve nezih, keskin bir zekâ ürünü olmalı, ince bir nükte barındırmalı, güzel bir üslupla sunulmalıdır. Divan şairleri hicviyelerinde küfrederler, ağır hakaretlerde bulunurlar, sevmediklerini yerin dibine Batırırlar.

Halk edebiyatı verimlerinde ise taşlamalar gerçekleri yansıtır, daha nezih, ölçülü ve incedir. Halk şairleri adı belli somut kişileri taşlamak yerine daha çok ortak ve genel tipleri, karakterleri taşlar. Özel değil genel üzerinde dururlar. Zamanı, dönemi, çağı, sosyal olayları, yönetim biçimlerini, haksızlıkları, kötülükleri, kadıları, valileri, vezirleri, ham sofuları, tembel karıları, aldatan kadınları vb. taşlarlar. Bu üslupta yazan bazı şairler: Şeyhî, Nefî, Surûrî, Ziya Paşa, Eşref, Neyzen Tevfik, Fazıl Ahmet Aykaç, Halil Nihad Boztepe, Hüseyin Rıfat, Nazım Hikmet, Ümit Yaşar Oğuzcan, Orhan Veli, Can Yücel.

Şeyhî, *Harname*'sinde kifâyetsiz muhterisleri, Bağdatlı Ruhî, *Terkib-i Bend*'inde toplumun dînî, sosyal ve ekonomik yozlaşmasını, Fuzulî de *Şikâyetname*'sinde idarî yozlaşmayı ele alarak sosyal hiciv yapmışlardır. Hicvi gerçekleştirmek için birkaç yönteme başvurulur. Bazıları:

-Abartma: Kişinin, kurumun ya da uygulamanın hicve konu olan özelliğinin aşırı bir şekilde abartılmasıdır.

Örnek: Necip Fazıl'ın "Günün İnsanı" şiiri:

Tırnağı pençe, dili ok, ağzı kan çukuru;
Yasak dedin mi, çözük, kör nefsinin uçkuru..

-Karikatürize Etmek: Örnek: Şair Eşref'in bir beyti:

Türbe farz et, oku bir Fatiha üç de ihlâs;
İhtiyar Meclisine döndü bizim Meclis-i Hâs!

-Tuhaflık: Grotesk. Akla aykırı, gerçekdışı, gülünç, hayalî, düşsel, tuhaf ilişki ve unsurlara yer vererek hicvetme.

Örnek: Can Yücel'in 'Soruya Bak' şiiri:

ECEL eril miymiş, dişi mi?.
Dişi olaydı bu zendostlukla ben
Çoktaaan koynuna girer ölürdüm...

-Edebî Sanatlardan Yararlanma: Tevriye, irsal-i mesel, tezat, teşbih gibi

edebî sanatlardan yararlanarak hiciv gerçekleştirilir.

Teşbih: Örnek: Şair Eşref'in "Gibidir" redifli kasidesinden:

Vech-i maymunun bir kerre görenler bayılır
Kafası balkabağı, burnu badılcan gibidir.

Tevriye: Örnek: Arif Nihat Asya'nın"Gelenler" şiiri:

Dokuz ay on gün dolunca çıkmışlar, bir yol bularak...
Lâkin kimi insan doğmuş, kimi gelmiş son olarak.

Burada "son" kelimesinin "döl eşi, meşime, etene" anlamına gönderme yapılmıştır.

-Doğrudan Saldırı: Saldırı doğrudan doğruya açıkça yapılır. Gizlemeye ya da dolaylı anlatım ve imalara yer verilmez.

Örnek: Nazım Hikmet'in "Piyer Loti" şiirinden:

Sarı muşamba derilerimizden
birbirimize
geçen
tifüsün biti
senden daha yakındır bize
Fransız zabiti!

-Alaya Alma: İroni, istihza, alay, iğneleyici bir alay, alaysılama üslubu. Alaya argoda 'matrak' denir. Şair gördüğü yanlışlarla, olumsuzluklarla, çirkinlik ve kötülüklerle alay eder, fakat doğrusunu ortaya koyma gereği duymaz. Olumsuzlukları değiştirmeye çalışmaz; edilgin bir şekilde salt alaya almakla yetinir. Alaycı üslup, ciddiyetin soğuk ve insana zarar veren yapısına karşı bir silâh, bir direnme yöntemidir. Alaycı üslup, karşı eleştirel bir nitelikte olduğu gibi özeleştirel nitelikte de olabilir. Karşı eleştirel nitelikli alaycı üslup, okuyucuda değişik tepkiler uyandırabilir.

Diyelim ki bir şairin şiirinde birisiyle alay etmesine onunla aynı bakış açısına ve dünya görüşüne sahip olan bir okuyucu gülerken daha başka bir okuyucu, alay edilen kişiyle kendisi arasında özdeşlik kurup kızabilir. Bir başkası gülmek ve kızmak yerine acıyabilir. Türk edebiyatında özellikle 1940'lı yıllardan sonra alaylı üslup daha fazla dikkati çeker hale gelmiştir. Orhan Veli, Can Yücel, Cemal Süreya, Salah Birsel, Metin Eloğlu gibi şairlerde alay unsuru belirgindir. Şiirde alaya almanın pek çok türü vardır. Burada sadece bir kısmına yer veriyoruz:

-Tersinleme: Buna 'ironi' de denir. Argoda buna 'işletme' denir. Bu, ince

alay ve dolaylı bir anlatımdır. Etkiyi artırmak için kastedilen şeyin, asıl maksadın tam karşıtı olan sözü söyleme. Yani söylenen sözle kastedilen anlam arasında taban tabana bir zıtlık vardır. Örneğin birine çok çirkin demek için onun olağanüstü güzel olduğunu vurgulamak gibi. Ziya Paşa'nın *Zafername*'si en önemli örneklerden biridir.

Mesela Ali Paşa'yı tersinleme yoluyla hicvettiği bir tahmisinde şöyle der:

Nazar et sûret-i zîbâsına, maşâallah
Nedir ol vech-i mübârek nedir hüsn-i cemâl

(Onun güzel yüzüne bir bak, maşaallah! O mübarek yüz, o güzellik nedir!)

Şair, burada güzel bir kadının güzelliğini övüyor gibidir ama aslında Ali Paşa'nın çirkinliğini tersinlemeli hiciv yoluyla sergilemeye çalışıyor.

Bir başka örnek: Cahit Külebi'nin "Kuşun Hikâyesi" adlı şiirinden:

Kimimiz değnekle dürte dürte...
Kimimiz de kaynar su döktük,
İşedik bir güzelce üstüne,
Garip kuşu öldürdük.

Böyle deyip kuşun dört yanında
Akşama kadar hora teptik,
İnsan olduğumuzu iyice
Garip kuşa öğrettik.

Burada 'İnsan olduğumuzu iyice / Garip kuşa öğrettik' mısralarıyla aslında tersinleme yoluyla 'insan olmadığımızı' denmek istenmiştir.

-Ses Benzeşmelerine Dayalı Hiciv: Yerli ya da yabancı dilden bazı söz varlıklarının ses benzeşmelerine dayalı olarak yapılan hiciv tarzıdır.

Örnek: Can Yücel'in "Eko" şiiri:

Go go go
Ego ego ego
Go cehennemin dibine
Go

Burada 'eko', 'go' ve 'ego' sözleri ses benzerliğine sahip. 'eko': 'yankı, yankı sağlayan ses tertiBatı' anlamında. 'go': İngilizcede 'git' demek. Ego: 'ben, nefis' demek. İlk 2 mısrada go ve ego kelimeleri arasında ses benzeşmesini kuvvetlendirecek tarzda bir vurgu yapıyor. 3. ve 4. mısrada mizahî espriyi sürpriz bir son olarak ortaya koyuyor. 1. mısrada 'go'

kelimesini 3 kez tekrarlamakla İngilizce'nin temsilciliğinde Amerikan-İngiliz emperyalizminden bıkkınlığı ima edecek bir söyleniş var. Bu, çalışmaktan bıkmış birinin 'çalış çalış çalış! bıktım be!' deyişini andıran bir öfkeyi içeriyor. 2. mısrada ego kelimesinin de 3 kez tekrarı 'her yerde bencillik, herkeste bencillik almış yürümüş, kimse kendinden başkasını düşünmüyor' eleştirisini ima ediyor. 3. mısrada hem 'go'nun temsil ettiği Amerikan-İngiliz siyasi ve kültürel (burada dil, İngilizce) emperyalizminin cehenneme gidip yok olmasını hem de egoya dayanan bencil kapitalist anlayışın cehenneme gidip ortadan kalkmasını istiyor.

Kaynakça: Cemal Süreya, "Can Yücel'in Şirinde İroni", *Şapkam Dolu Çiçekle*, İstanbul; Murat Belge, *Yeni Dergi*, 12.1972, S.99, s.281; Cahit Öztelli, "Halk Edebiyatında Taşlama", *Hisar*, Temmuz 1966, S.31, s.12; Johann Gottfried Herder, "Eleştiri ve Hiciv", Çev: Yüksel Baypınar, *Denemeler Seçkisi*, Ankara, 1990; Mustafa Apaydın, *Türk Hiciv Edebiyatında Ziya Paşa*, Ankara 2001.

-Hitabet Üslubu

Söylev üslubu. Nutuk üslubu. Hitabet, topluluğa, kitleye yüksek sesle hitap etmek demektir ve kalabalıkları heyecana getirerek önceden belirlenmiş hedeflere sürüklemeyi ve yönlendirmeyi amaçlar. İçeriğin değişimine göre sözü değiştirmek, düşünce ve duygunun gereğine göre bedenin organlarına bir tavır ve vaziyet vererek söz konusu olan şeyin tesirini yükseltip tamamlamak demektir. Şair, âdeta hatip tavır ve vaziyetiyle sözü renklendirir bir bakışla fikri aydınlatır. Hitabet üslubunun sloganlaşma eğilimi vardır. Bu tehlikeye düşmeden kitleyle heyecana dayalı doğal bir iletişim kurulabilmelidir. Marş olarak yazılan şiirler, ideolojik şiirler genellikle hitabet üslubuyladır. Tevfik Fikret, Nazım Hikmet, Necip Fazıl, İsmet Özel gibi şairlerin bazı şiirleri bu üsluptadır.

Örnek: Necip Fazıl'ın "Büyük Doğu Marşı"ndan:

Allah'ın seçtiği kurtulmuş millet!
Güneşten başını göklere yükselt!
Avlanır, kim sana atarsa kement,
Ezel kuşatılmaz, çevrilmez ebet.
Allah'ın seçtiği kurtulmuş millet!
Güneşten başını göklere yükselt!
Yürü altun nesli, o tunç Oğuz'un!
Adet küçük, zaman çabuk, yol uzun!
Nur yolu izinden git, KILAVUZ'un!

Fethine çık, doğru, güzel, sonsuzun!
Yürü altun nesli, o tunç Oğuz'un!
Adet küçük, zaman çabuk, yol uzun!

Buraya kadar anlattığımız hitabet, sosyal bir topluluğa yönelik olabildiği gibi başka varlıklara yönelik olarak bireysel özellikte de olabilir. Nitekim Cenap Şehabeddin'in "Elhân-ı Şitâ" şiirinden aldığımız şu bölüm bunun bir örneği:

Ey kulûbun sürûd-ı şeydâsı,
Ey kebûterlerin neşîdeleri,
O bahârın bu işte ferdâsı

Kaynakça: Süleyman Fehmi, *Aşiyan*, S.7, 26 Ramazan 1326, s.216; Mehmet Kaplan, "Hitabet Sanatı", *İstanbul*, 15.10.1945, s.7; Mehmet Kaplan, "Hitabet", *Hisar*, Haziran 1969, s.5.

-İç Konuşma Üslubu

Monolog üslubu. Şairin iç dünyasına yönelerek kendi kendine konuşması. Şiirlerin büyük çoğunluğu bu üsluptadır. Aslında şiir genel anlamda şairin bir iç konuşmasıdır, kendi kendisiyle hasbihalidir.

Örnek: Mehmet Kara'nın "Sancılı Çağ" şiirinden:

Sessiz bir saatinde gecenin
Suya dökülürken ay ışığı
Ruhum ulaşır renklerin sevdasına

Yükselir engin gönül
Hasret bağında tomururken gül
Yavaş yavaş dağılır karanlık
Yeni bir doğuşun eşiğinde.

-Karşılıklı Konuşma Üslubu

Diyalog üslubu. Şairin birisini muhatap alarak onunla sohbet eder gibi konuşması olabildiği gibi şiirde iki ayrı kişiyi birbiriyle konuşturması da söz konusu olabilir. Bu üslup, nesre, özellikle tiyatroya özgü olmakla birlikte olayı canlı bir sahne içinde sunarak etkiyi artırmada büyük bir role sahiptir. Tevfik Fikret'in "Hasta Çocuk", Mehmet Âkif'in "Mahalle Kahvesi", Ahmet Kutsi Tecer'in "Es Kayabelim Es", "Eski Günler", "Sofra", "Köy Odası" adlı

şiirleri buna örnek olarak verilebilir.

Örnek: Tevfik Fikret'in "Balıkçılar" şiirinden:

-Yarın küçük gidecek yalnız, öyle mi balığa?
-O gitmek istedi, "sen evde kal!" diyor..
-Ya sakın
O gelmeden ben ölürsem?...

-Lirik Üslup

Lirik şiir, her şeyden önce şiirin konusuna göre aldığı bir ad değildir. Bu bir söyleme ve terennüm tarzı yani üslup türüdür. Bu üslupla birbirinden farklı pek çok konu yazılabilir. Eski Yunan'da lyre (lir) adlı telli bir çalgı âleti eşliğinde bestelenmiş şiirler söyleniyor ve bu tür şiirlere 'lirik' deniyordu. Eski Yunanda lirik şiirin ilham perisi yani musası Erato'dur. Rönesanstan sonra yumuşak söylenişli, ahenkli, akıcı, ferdî konulu, kişisel duyguların fazlaca terennüm edildiği metinlere 'litrik' şiir deniyordu.

Tanzimat döneminde buna rebâbî (kemençeye benzeyen telli bir saz) deniyordu. Buna 'garâmî şiir' de denir. Nağme, içlilik ve coşkunluk demek olan lirizm, ruhumuzun derinliklerinin, coşkulu dalgalanmalarının duygusal ifadesidir ve ihtirasları dile getirir. Lirizm, şairin coşkun duygularını yalın ve çıplak bir şekilde, uzun uzun tasvirlere yer vermeden kısa, içten, samimi ve doğal bir üslupla ortaya koymasıdır, duyuş ve deyişteki samimiliktir. Öznelliğin ağır bastığı ve müziksel olan lirik şiir, insanın evrensel boyutu ve daha çok bireysel zenginliği üzerinde yoğunlaşır.

Genellikle aşk, kadın, içki, mutluluk, ölüm, hayat, tabiat, hatıra gibi konulara bağlı duygusal coşkunluğu terennüm eder. Lirik şiirde şairin duygu dünyasının tabiat tarafından harekete geçirildiğini görürüz. Tabiat güzelliğiyle şairin iç dünyasında bunun karşılığı olan duygusal dalgalanmalar içiçe ve örtüşerek verilir. Dış dünya, şairin iç dünyasıyla özdeşleşir. Lirizmde zamana ve mekâna bağlı kalınmadan sadece duygulanma ön plana çıkar.

Lirik şair, duyguları coşkun ve taşkın olan kişidir. Lirizm, gözle değil kulakla belirlenir ve bir dil musikisidir. Lirik şiire Klasik Türk edebiyatındaki gazel, murabba ve şarkılar, halk edebiyatımızdaki koşmalar ve semâîler, Yunus Emre, Nedim, Yahya Kemal Beyatlı, Cahit Sıtkı Tarancı, Faruk Nafiz Çamlıbel gibi şairlerin şiirleri örnek olarak verilebilir.

Örnek: Recaizade Mahmut Ekrem'im "Şevki Yok" şiiri:

Gül hazîn... Sünbül perîşân... Bâğ-zârın şevki yok...
Derd-nâk olmuş hezâr-ı nağmekârın şevki yok...

Başka bir hâletle çağlar cûy-bârın şevki yok...
Âh edip inler nesîm-i bî-karârın şevki yok...
Geldi ammâ n'eyleyim sensiz bahârın şevki yok!

Farkı yoktur giryeden rû-yı çemende jâlenin.
Hûn-ı hasretle dolar câm-ı safâsı lâlenin.
Meh bile ducretle âğûşunda ağlar hâlenin!
Gönlüme tesîri olmaz âteş-i seyyâlenin...
Geldi ammâ n'eyleyim sensiz bahârın şevki yok!

Şair, burada bireysel duygularını tabiata yansıtmıştır. Teşhis sanatıyla tabiatın değişik unsurlarına hüzün, üzüntü, dert, ah edip inleme, ağlama gibi duygu ve tavırlar yükleyerek iç dünya ile dış dünya arasında bir özdeşlik kurmuştur. İnsanın gözünü gönlünü açan bahar mevsimi gelmiş, ancak sevdiği yanında değildir. Bundan dolayı tabiat güzelliklerini birlikte paylaşacağı sevgilisinden yoksunluk, onu kederli ve hüzünlü kılmıştır. Bu hüzün duygusunu tabiatın değişik unsurlarına yüklemiştir. Bu şekilde duygu-tabiat bütünlüğünün ahenkli, içli, samimi bir şekilde terennümü lirik bir üsluptur.

Kaynakça: Özdemir İnce, "Çağdaş Lirik Şiir Üzerine", *Broy*, Şubat 1986, S.4; Hakan Sazyek, "Şiir Dili ve Lirizm", *Sombahar Şiir Dergisi*, Kasım 1991, S.8; Edip Ayel, "Şiirde Lirizm", *Çınaraltı*, 28.2.1942, S.30, s.5.

Lirik üslubun olumsuz bir boyu, **Süslü / Şairane üsluptur.** Buna 'sensiblerie', 'ozansılık', 'mızmız duygusallık' da denir. Şiirde gerçek ve doğal bir şair değil de şaire özenme ve şair tavrı takınma söz konusudur. Şair, zorlama seviyede bir ses ve imge oluşturma gayreti içine girer. Üslupta samimiyetsizlik, sun'îlik, yapmacıklık belirgindir. Özgün üretim yerine daha çok kalıplaşmış, çok kullanılmış imgelerin tekrar edildiği görülür. Bu tür şiirler, özgün buluşlardan yoksundur ve gerçeklik duygusu uyandırmaz. Duygulanımlar sunidir. Okuyucuda gerçek bir duygusal ve düşünsel etki bırakmayan sıradan ve yavan imgeler görülür. Somut gerçeklerle bağlantısız, yapmacık olan bir hava belirir.

Şairanelik, başkalarını taklit etme ve basmakalıplaşmadır. Bu, sıradan bir insanın normal konuşma üslubundan farklı olarak, daha üst seviyede ve daha yukarıdan konuşma ve söz söyleme tavrıdır. Müteşair, derinlerden, ötelerden, maveradan konuşuyor izlenimini verir ve sıra dışı üst bir dil kullanmaya

çalışır. Kelime ve ifadeleri eğip bükerek zorlama bir söyleyiş içine girer. Duygu ve düşünce derinliği yoğun, süslü bir üslup kullanır.

Coşkunluk, mübalâğa üslupları şaireneliği besler. Şair, metninde yalın bir doğallıktan uzak olarak aşırı ve gereksiz süslemelerle suni tavırlar ortaya koymaya çalışır. Buna '**sanatkârane üslup'** (style artiste) da denir. Bu, benzetmelerle, mübalâğalarla dolu süslü bir üsluptur. Söz ve hayal oyunlarına yer verir. Edebî sanatlara bolca yer veren, varlık ve olayları gerçek özellikleriyle değil; abartılı, süslü bir şekilde ifade etmeye çalışan bir üsluptur. Tevfik Fikret ve diğer Servet-i Fünuncuların pek çok şiiri bu üsluptadır.

Garipçiler, şaireneliğe bilinçli olarak karşı çıktılar. Onların şaireneliğe tepkilerinde esas olarak geleneksel şiiri yıkma düşüncesi ve bunun için de nesre yaklaşma eğilimi görünür. Garip Önsözünde şu düşüncelere yer verilir:

"Buna karşılık agat, helyotrop, gümüş gibi maddelerden bir bina yapılabileceğini farzedelim. Eğer bu bina elemanlarının taşıdığı güzellik dışında bir güzelliğe sahip değilse sanat eseri sayılmaz. Görülüyor ki aslında güzel olan kelimenin şiire malzemelik etmesi şiir için bir kazanç değildir. Eğer söyleniş tarzlarını, kullanılış şekillerini de beraber getirmiş olmasalardı bu kelimelerin şiire bir zararı da olmazdı. Fakat ne yazık ki o kelimeler ancak belirli şekillerde söylenebilmekte yani kendi edalarını kendileri tayin etmektedir. İşte eski şiirin yukarıda bahsettiğim özelliği bu edadır ve ismi de 'şairane'dir.

Bu edaya bizi kelimeler getirmiştir. Fakat şiir zevkini ve şiir anlayışını bugünkü toplumdan alan insan çok kere ters yönden hareket etmekte yani o kelimelerden önce şairaneyi tanımaktadır. Bu edayı getirebilecek kelimelerden oluşmuş söz varlığı, dil yazarken şairane olmak isteyen, okurken de şairaneyi arayan insanın kafasında zorunlu olarak meydana gelir. O dilin çerçevesinden kurtulmadıkça şaireneden kurtulmaya da imkân yoktur.

Şiire yeni söz varlığı, dil getirme çabası bu cinsten bir kurtulma arzusunun görünüşüdür. 'nasır' ve 'Süleyman Efendi' kelimelerinin şiire sokulmasını hazmedemeyenlerse şairaneye tahammül edebilenler, hatta onu arayanlar, hem de bilhassa arayanlardır. Halbuki eskiye ait olan her şeyin, her şeyden önce de şairanenin aleyhinde bulunmak lâzımdır."

Onların şairanelikten anladıkları şey, dilin düz ve doğal kullanımına aykırı olan unsurlardır. Edebî sanatlar, müzik resim gibi başka sanatlara ait unsurlar, kelimelerin temel anlamlarının dışında çağrışımsal anlamlarına ve duygu

değerlerine yer verilmesi, abartılı lirizm, sahte ve suni tavırlardır. Yani başkaları tarafından kullanıla kullanıla değerini kaybetmiş, kanıksanmış şiirsel duyarlığın, imgelerin, ifadelerin olduğu gibi tekrar edilip durmasıdır.

Kaynakça: Emin Özdemir, "Ozansılık", *Sanat Olayı*, Aralık 1981, S.12; Turgut Uyar, *Gösteri*, Nisan 1981, S.5, s.7; Nazım Hikmet, *Sanat ve Edebiyat Üstüne*, Haz: Aziz Çalışlar, İstanbul 1987, s.5-6; Mehmet Kaplan, "Üslup ve Halk", *İstanbul*, 1.1.1946, s.6.

-Mizah Üslubu

Mizah, gülmecedir. Mizahî olan ise gülünç ve komiktir. Bir konuşmada, bir işte, bir davranışta, bir olguda alışılmışın dışında gülmeye sebep olan bir durum görülüyorsa ve bu da okuyucuyu güldürmeyi amaçlayacak bir şekilde sunuluyorsa buna mizah diyoruz. Mizah, hicivden farklı olarak hakaret etmeyi değil salt güldürmeyi amaçlar.

Mizah, bir kişi veya toplum kesiti üzerinde genel toplum katmanlarının alışmadığı, pek görmediği, kabullenmediği aykırı, eksik ve yanlış durumların sergilenmesiyle yapıldığı gibi şaka yaparak da olur. Mizah ile yanlışlar, kusurlar ortaya konur ve dolaylı olarak bunların giderilmesi, düzeltilmesi istenir. Mizah, özellikle sosyal ve siyasi baskı dönemlerinde yazarların ve şairlerin doğrudan söyleyemediklerini mizah yoluyla dolaylı olarak söylemeye çalıştıkları bir yöntemdir.

Mizah, edebî bir tür değil, pek çok edebî türde görülebilen bir motiftir. Bir üslup çeşididir. Mizahın güldürerek insanları rahatlatması, gerginliği gidermesi ve gevşetmesinin yanında çoğu zaman ders çıkarmayı, bir şeyler öğretmeyi, uyarmayı, hafifçe iğnelemeyi de içerir. Mizah, çelişki ve çatışmaların ürünüdür. Mizahla hiciv, zaman zaman birbirine karıştırılıyor ve iç içe düşünülüyor. Ancak biz bunu ayırıyoruz ve hicvi saldırgan amaçlı sert bir yergi ve eleştiri, mizahı da daha çok hafif ve yumuşak eğlenceye dönük bir gülmece olarak alıyoruz.

Türk şiirinde mizah, daha çok Rıza Tevfik ve Fazıl Ahmet Aykaç'ta görülür. Mizahın bazı türleri şunlardır:

-Cahillik ve Kültür Mizahı: Bir kişinin bir konuda son derece cahil olmasına rağmen bilgiçlik taslaması gibi. Böyle durumlarda kişi, kelimelerin yazılışlarında, okunuşlarında ve anlamlarında cahilliği yüzünden yakıştırarak yanlış anlaşılmalara sebep olur ve gülünç duruma düşer. Ayrıca kişinin cahilliği yüzünden içine düştüğü komik durumların sergilenmesi de cahillik mizahıdır.

Eşref'ten bir örnek: Vaktiyle Tetkîk-i Müellefât Encümeni vardı. Sansür mahiyetinde olan bu encümenin, Hayret Efendi isimli üyesi hariç diğerleri cahildi. İşte onlar için Eşref diyor ki:

Alelamyâ çizerler her eserden bir takım yerler
Azizim sanma kim yalnız senin divanı çizmişler
Geçende encümende Hayret, bütün hey'et
Arapça bir eser zannedip *Kur'an*'ı çizmişler

Günümüz Türkçesiyle Karşılığı:

Her eserden bir takım yerleri körükörüne, rastgele çizerler. Azizim yalnız senin divanını çizdiklerini zannetme. Geçenlerde encümende Hayret, bütün hey'et *Kur'an*'ı tehlikeli fikirler içeren Arapça bir eser zannedip üstünü çizmişler, yani sansür etmişler.

Bir başka örnek: Mehmet Can Doğan'ın "Zikir" şiiri:

la-i-la-he-il-lal-lah-la-i-la-he-il-lal-lah
la-i-la-he-il-lal-lah-la-i-la-he-il-lal-lah
tak-kem-düş-tü-a-lim-mi-la-i-la-he-il-lal-lah
la-i-la-he-il-lal-lah-la-i-la-he-il-lal-lah
hal-ka-yı-boz-ma-lan-mel-un-la-i-la-he-il-lal-lah
la-i-la-he-il-lal-lah-la-i-la-he-il-lal-lah
la-i-la-he-il-lal-lah-la-i-la-he-il-lal-lah

Şair burada bir tarikat toplantısında topluca çekilen zikir ibadetinin sesini ve görüntüsünü canlandırmaya çalışıyor. Mizahî bir üslup içinde sunulan görüntüden, toplantıya yeni katıldığı anlaşılan biraz saf, biraz cahilce bir vatandaşın zikir törenine tam olarak ayak uyduramadığı, kuralları, neyin günah olup olmadığını pek bilmediği anlaşılıyor. Zikir esnasında sallanırken düşen takkesini almanın bir sakıncası olup olmadığını soruyor. Biraz daha tecrübelice olan diğeri de onun gibi komik düşerek cevap yetiştirmeye çalışıyor.

-Çocuk Safiyeti Mizahı: Şair, kendisi doğrudan doğruya eleştirmek istediği bir durumu, davranışı, değer yargısını, düşünceyi ve yaşama biçimini çocuğun her şeyi tam olarak bilmeyip kavrayamayan saf bakışından gülünç duruma düşürerek verir.

Örnek: Arif Nihat Asya'nın "Saksafon" şiiri:

Bakarak, sahibinin ağzından
Düşmeyen saksafona,
Bir çocuk, der ki: "Niçin,

En büyük emziği vermişler ona?”

-Cinsiyet Mizahı: Cinselliğe, cinsel organlara göndermeler ve müstehcenlik içerir. Cinselliğin abartılması ya da gizlenmesi söz konusudur.

-Davranış Mizahı: Bir insanın davranışlarında, birtakım faaliyet ve işlerinde bilerek ya da bilmeyerek yaptığı bazı gülünç şeyler sergilenir. Ayrıca bazı insanların sosyal, ekonomik, kültürel ve eğitimsel durumlarıyla bağdaştırılamayan davranışları da mizaha konu olur. Örnek: İzmir'de Agatoplu isimli bir avukat varmış. Bu zat eski uygunsuz bir evi kendisine yazıhane yapmış. Onun için de Eşref şöyle diyor:

Kadîmen gittiğim kerhâne olmuş bir yazıhâne
Geçenlerde geçerken bilmedim Kordon'da aldandım
Ehibbâdan Agatoplu Efendi etmiş isticâr
Görünce vehleten bîçâreyi kerhâneci sandım

Günümüz Türkçesiyle Karşılığı:

Eski zamanlarda gittiğim bir kerhane (genelevi) bir yazıhane olmuş. Geçenlerde geçerken bilmedim Kordon’da aldandım. Dostlardan Agatoplu Efendi orayı kiralamış. Bîçareyi ansızın görünce onu kerhaneci sandım.

Yahya Kemal, Yakup Kadri'nin adada eşekle tura çıkması üzerine şu beyti söylemiştir:

Vaktâ ki emr-i Hak cebel-i Nûr'dan gelir
Yakup eşeksüvâr olarak Tûr'dan gelir!...

-Olay Mizahı: İnsanların başına saflıklarından ya da başka nedenlerden dolayı gelen ya da dışarda gözlenen bazı olaylardaki gülünç durumlar sergilenir. Örnek: Eşref’ten: Bir Tilkilikli Hasan bey varmış. Çok saf ve aptalmış. Abdülhamid'e jurnal ediliyor ve Eşref'le birlikte hapsediliyor. Suçsuz olduğu anlaşılınca, o zaman beraat etme falan olmadığından Aff-ı şahane ile kurtuluyor. Bunun üzerine Eşref onun için şu kıtayı söylüyor:

Tilkilikli yavrunun beyhûde koptu kuyruğu
Böylece sâdık idi angarya nefye gitmeden
Sen Hasan Bey'de olan kurnazlığı seyreyle kim
Mazhar-ı af oldu ömründe kabâhat etmeden.

-Nükte: (Fr. Esprit). Mizahın bir türü de nüktedir. Nükte, espri, ince manalı şaka sözüdür. Nükte, bir fikir veya sanat eserinde zekice araya sokuşturulmuş olan, anlamakta güçlük çekilen, ancak dikkatle farkına

varılabilen, ince, zarif, hoş, şakalı, ustaca ortaya konmuş mana, ifade, söz veya unsurdur. Nükteli konuşan kimseye “nüktedan” veya “nükteci” denir.

Nükte yapmak, bir kişiyi, topluluğu, davranışları ve olayları gülünç duruma sokarak okuyucunun gülmesini sağlamaktır. Nükte, duyguyu derinleştirmek, kanatlandırmak, ürpertmekten, duygusal zenginlik ve renklilikleri vermekten çok pratik zekâya dayanır. Beyne hitap eden ve zekânın eseri olan nükte, daha çok düşüncenin ifade alanı olan nesre has bir şeydir.

Aklı doyurup zevklendiren nükte, doğrudan doğruya ifade edilemeyen bazı eleştirileri, mizahı, alaya alınacak durumları zekice üstü örtülü bir biçimde ifade etme sanatıdır. Bazı mantık oyunlarına ve çağrışımlara dayanır. Bu bakımdan nükte, duygunun ifade aracı olan şiirden çok, fikrin ifade vasıtası olan nesre daha uygundur. Genellikle fıkra tipinde mensur nüktelerin yanında, bir olay vesilesiyle söylenmiş manzum nükteler de vardır.

Nükte, çoğu zaman eleştiri, mizah, küfür ve espri ile karışık bir üslup içinde sunulur. Bu bakımdan nüktelerde kızgınlık, nefret, öfke, intikam gibi duyguların payı büyüktür. Şiirlerinde nükte unsuruna yer veren yani nükte-şiir söyleyen şaire okuyucu ya da dinleyici, "bu zekice buluşu nasıl yakalamış?" diye tepki gösterir.

Batının belli başlı nüktedan edebiyatçıları arasında François Villon, Bernard Shaw, Marks Twins, Charles Cros, E. Allen Poe 'yu sayabiliriz. Klasik Türk edebiyatında Nef'î, Surûrî, Vehbî, yeni Türk edebiyatında ise Ziya Paşa, Eşref, Orhan Veli ve Bedri Rahmi gibi şairlerde nükte vardır. Ayrıca halk edebiyatında karagöz, orta oyunu ve fıkralar da nükte bakımından zengindirler.

Nükteleri toplanan bazı edebiyatçılar: Yahya Kemal: Kemal Özer, *Yergi, Nükte ve Fıkralarıyla Yahya Kemal*, İstanbul 1984; Nihad Sami Banarlı, *Yahya Kemal Bir Dağdan Bir Dağa*, İstanbul 1984, s.359; Neyzen Tevfik: Hilmi Yücebaş, *Bütün Cepheleriyle Neyzen Tevfik*, İstanbul 1958; Müftüoğlu Ahmet Hikmet: Fethi Tevetoğlu, Müftüoğlu Ahmet Hikmet, Ankara 1986, s.135; Hammamizade İhsan: Orhan Hamamioğlu, *Lâf Olsun Diye*, İstanbul 1949; Yusuf Ziya: Sulhi Dölek, *Yergi, Nükte ve Fıkralarıyla Yusuf Ziya Ortaç*, İstanbul 1983.

Kendisine "köpek" diyen Tahir için Nef'î'nin şu nüktesi meşhurdur:

"Bana Tâhir Efendi kelb (köpek) demiş..

İltifâtı bu sözde zâhirdir:

Mâlikî-mezhebim, benim, zîrâ
İtikâdımca kelb tâhir (temiz)dir"

Nükte, bir dönem moda olarak ortaya çıktı. Ancak şiirin asaletini yitirmesine, hafife alınmasına, alayla karşılanmasına sebep oldu ve şiiri ciddî konumundan uzaklaştırdı.

Kaynakça: Ali Canip Yöntem, "Eski Adamlarımızda Zarafet ve Nükte Tezahürleri", *Yeni İstanbul*, No: 98, 8 Mart 1950, s.3; Necdet Rüştü Efe, *Türk Nüktecileri*, 1968; Refik Halit Karay, "Eski ve Yeni Espriler", *Akşam*, 12.5.1945; Hilmi Yücebaş, *Şair Eşref Bütün Şiirleri ve 80 Yıllık Hatıraları*, 3. baskı, İstanbul 1984; Ahmet Kabaklı, "Küfüre Övgü", *İstanbul*, Aralık 1953, S.2, s.10; Agâh Oktay Güner, "Yahya Kemal'in Nükteleri", *Tercüman*, 4.8.1985; İ. Hilmi Soykut, *Yeni Şiir ve Karakterleri*, İstanbul 1955, s.74-75; Andre Maurois, "Nükte ve Mizah 1", *Varlık*, 15.5.1960, S.526, s.14, 1.6.1960, S.527, s.13; Mehmet Günfer Çelikman, "Edebiyatta Nükte ve Küfür", *Türk Sanatı*, Ocak 1954, S.19; Mizah Özel Sayısı, *Varlık*, Mart 1991; İskender Pala, *Şairlerin Dilinden*, s.72,7; Aydoğan Yavaşlı, "Mizahın İzahı", *Karşı*, Nisan 1995, S.96; Sermet Sami Uysal, *İşte Gerçek Yahya Kemal*, İstanbul 1972, s.241-242.

-Övgü Üslubu

Övmek, methetmek. Şair, ya başkasını ya kendisini över. Divan şiirinde kaside nazım biçiminin medhiye bölümlerinde Allah, peygamber, diğer din ve devlet büyükleri övülürdü. Fahriye bölümünde ise şair, kendi kendisini överdi. Övülen kişinin üstün nitelikleri, olumlu, güzel, değerli ve faydalı yanları, huy, davranış ve sözleri üzerine vurgu yapılır.

-Soyutlama Üslubu

Saf şiirler, soyut şiirler, sembolist ve izlenimci şiirler, kapalı şiirler genellikle bu üslupla yazılır. Asıl öz şiir, saf şiir, hissettirir, telkin etmeye çalışır. Asıl şiirde açık açık ortaya koyma, tasvir etme ve hikâye etme değil soyutlama, sezdirme ve telkin üslubu egemen olmalıdır. Soyutlama üslubunun egemen olduğu başlıca şiir türleri şunlardır:

a. Saf / Soyut Şiir: Buna 'Poésie pure, mücerred (abstrait) şiir, öz şiir, halis şiir' gibi karşılıklar da verilir. Belirli bir konusu olmadan okuyucuda belli bir ruh halinin doğmasına sebep olan saf ve müzikal şiire denir. Akım ya da ekol olmayıp bir bakıma algılama ve kavrama tarzıdır. Algılanan somut dünyanın unsurları üzerinde yoğunlaşmaktan çok genel ve evrensel nitelikler ve özler üzerinde duran şiir. Felsefî anlamda soyutlamaya önem verir.

Varlığı ve hayatı algılamada soyutlayarak genellemeye gider. Varlığın daha çok metafizik boyutunu irdeleyen bir şiir. Soyut şiir daha çok bireysel

duyarlıklara, felsefî ve metafizik izleklere dayanır. Şiire konu değil, lirizm hâkimdir. Anekdotlara, romantik unsurlara, tasvirlere fazla yer vermeyen, kendi içinde bütünlüğü olan şiir.

Saf şiirde anekdot, eğer olacaksa hikâye haliyle değil, ancak bilinçaltında bıraktığı belli belirsiz izlenimler halinde bulunmalıdır. Mistisizm, musiki ve soyutluk, hayal ve müphemiyet unsurları egemendir. Şiirde aklî unsurlara pek fazla yer verilmez ya da geri plana itilir. Şiir müziğe dönüştürülmeye çalışılır. Şair, tecride, soyutlamaya yönelir, mısra mükemmeliyetine, dil ve söz unsurlarına önem verir.

Amaç, şiir mısraında besteyi yakalamaktır. Şiirde tasvir etme, hikâye etme, yansıtma yerine hissettirme esas alınır. Müzikal bir dile önem verilir. Sembolistlerin ortaya koyduğu şiir anlayışı büyük oranda saf şiirdir. Dışardan alınmış hazır ve peşin fikirlere, ideolojilere yer vermez. Kalıplaşmış ve kanıksanmış ifade kalıplarına ve şekillere uzak durur. Bizde saf şiirin en iyi örnekleri arasında Divan şiiri, Cenap Şehabettin'in, Ahmet Haşim'in, Yahya Kemal'in, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dıranas'ın, Âsaf Halet Çelebi'nin şiirleri ve 1950 sonrası yazılan bazı şiirler bulunmaktadır.

b. İzlenimci Şiir: Şiirde izlenimcilik (İntiba, İmpressioniste üslup) de esas itibariyle bir soyutlamadır. İzlenimcilikte dış dünya, varlık, tabiat şiirde olduğu ve göründüğü gibi değil şairin iç dünyasında, ruhunda, kalbinde, beyninde aldığı değiştirilmiş, dönüştürülmüş şekliyle düşsel ve hayalî mahiyetiyle yansıtılır. Ahmet Haşim, "Mukaddime"de bunu şöyle ortaya koyar:

Seyreyledim eşkâl-i hayâtı
Ben havz-ı hayâlin sularında,
Bir aks-i mülevvendir anınçün
Arzın bana ahcâr u nebâtı.

Günümüz Türkçesiyle: Ben hayatın görüntülerini hayal havuzunun sularında seyrettim. Onun için yeryüzünün bütün taşları ve bitkileri bana renkli bir yansımadır.

Soyutlama üslubuna örnek olmak üzere yine Ahmet Haşim'in "Merdiven" şiirini alıyoruz:

Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden,
Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak,
Ve bir zamân bakacaksın semâya ağlayarak...

Sular sarardı... Yüzün perde perde solmakta,
Kızıl havâları seyret ki akşam olmakta...

Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller,
Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller,
Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?

Bu bir lisân-ı hafîdir ki rûha dolmakta,
Kızıl havâları seyret ki akşam olmakta!...

Bu şiirde ömrün geçişi, geçen zamana hayıflanma, zamanın geriye döndürülemezliği, hayat yorgunluğu, hayattan istenilen şeylerin tam olarak elde edilememesi, çaresizlik, hüzün gibi olgular ve duygular, açık açık anlatılmamış ancak dolaylı yollardan soyutlama yapılarak, sezdirilerek izlenimlerle telkin edilmek istenmiştir.

Kaynakça: Henri Bremond, *La Poesie Pure /Saf Şiir* (1926); Edip Ayel, "Öz Şiir Nedir?", *Çınaraltı*, 14.3.1942, S.32; Talat S. Halman, "Soyut Şiir", *Varlık*, 1 Ocak 1963, S. 589; Talat S. Halman, "İki Soyut Şiirin Düşündürdükleri", *Varlık*, 15 Ocak 1963, S. 590; Mehmet Kaplan, "Ayrılış", *Hisar*, Ağustos 1980, s.3.

c. Kapalı Şiir: (Fr. hermétique). Buna 'remzî ve sırrî şiir', 'Müphem şiir', 'bulanık şiir', 'hermetik şiir', 'sıkı şiir' de denir. Gündelik dilde anlamını herkesin bildiği basmakalıp mecazlar yerine şairlerin özgün, yeni, kendilerine özgü ve zor anlaşılabilir olarak ürettikleri mecazlarla ördükleri şiire kapalı şiir denir. Mecaz, kelimenin gerçek anlamından farklı anlamlarda kullanılmasıdır.

Şair, mecazlara derin anlamları öz ve çarpıcı bir biçimde karşılamak, duygu, düşünce ve hayallerini güzel ve yeni bir biçimde sunmak isteğiyle başvurur. Derin anlamların gizli olduğu sözlerle örülmüş olan kapalı şiir, okuyucuyu oldukça yorar, metinden kolayca yararlanılmasına imkân vermez. Okuyucudan emek, bilgi, kültür, zevk, birikim, dikkat, heyecan ister. Okuyucu, kapalı şiir karşısında uzun uzun düşünür, içerik katmanlarını çözmeye çalışır, çağrışım alanlarını didikler.

Kapalı şiir, duygu, düşünce ve hayalleri kapalı simgelerle anlatan şiirdir. Kapalı üslupla yazan şairler, varlığı, insanı ve hayatı derin ve karmaşık yapısı içinde anlamaya ve anlamlandırmaya ve bu yolla iletilerini daha etkili

kılmaya çalışırlar. Kapalı üslupta yazılmış şiirleri anlayabilmek için kelime ve ifadelerin gerçek ve mecazî anlamlarını tespit etmeli, dilbilgisinde yapılan değişiklikleri farketmeli, geleneksel kültüre, tarihe, felsefeye, mitolojiye, dine, coğrafyaya vs. alanlara ait göndermeleri bulup çıkarmalı ve şiirin tümüne yayılan genel anlamı hissetmeye çalışmalı, şiirin iletini bünyesinde barındıran anahtar kavramları ve kelimeleri belirlemelidir.

Sembolist şairler, Dekadanlar da genelde kapalı şiir üslubunu benimsemişlerdir. Dekadan edebiyat ekolü, şiirin asıl amacının kapalılık, gizlilik, müphemiyyet olduğunu ifade eder. Düşünce, duygu ve hayali açık seçik, net ve belirgin bir biçimde ortaya koymaktan kaçınır. Bunların eserlerini havada uçuşan belirsiz duygular, hayaletler gibi ele geçmez hayaller, karanlıklardan gelen anlamsız sözler kaplar.

Seslerin farklı duyguları çağrıştırdığını iddia ederler. Onlara göre a erganun, e harp, u filavta sesini verir. Şiir içinde uyumlu bir bağlantı yoktur. Vezin, bir musiki kalıbına dönüşür.

Türk edebiyatında Divan şiiri, Servet-i Fünun şiiri ve II. Yeni şiiri gibi dönemlerde ya da bazı başka şairlerde zaman zaman kapalı şiir örnekleri görülebilir. Ama belirgin biçimde kapalı şiir bizde 1950'den sonra görülmeye başlar.

Örnek: Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "Düzey" şiiri:

Dal olanı yeşil götürür,
Gece alır kuş olanı.

Öyle bir güzelliğe varmış ki evren,
Taş kesilen anlar şimdi su olanı.

Uyandırır bir en karanlık bir en uykudan,
Düş anlar dizinde çocuk olanı.

Ak koyun yavaşça doğurur,
Söyleşir delişmen çobanlar yok olanı.

Ben bilirim binlerce yıl öteden,
Bu gece sonsuzlukta ağlamış olanı.

Kaynakça: Mehmet Kaplan, "Açık ve Kapalı Şiir", *İstanbul*, Nisan 1954, S.6, s.5; Edip Cansever, "Kolaylaşan Şiir mi, Eleştirme mi?", *Yeditepe*, Nisan 1960; Oktay Taftalı,

“Açık Ya da Kapalı Şiir”, *Oluşum*, Mayıs 1983, S.109, s.21.

-Şaşırtma Üslubu

Bu türlü üslupta kimi zaman hafif gülümsetme, yumuşak bir lâtife ve şaka yapma amacını da içeren ve şaşırtma gayesi güden bir tuhaflık unsuru vardır. Şair, farklı yollarla ortaya koyduğu şaşırtma ile güzel bir söyleyiş, etkili bir vurgu ve hoş bir hava elde etmek ister. Şair şaşırtmayı birkaç yolla gerçekleştirebilir:

a. Bilmezlikten Gelme: Eskilerin ‘**tecâhül-i ârif**’, ‘tecâhül-i ârifâne’, ‘tecâhül-i ârifîn’ sanatı dedikleri söyleme biçimidir. Buna göre şair, bildiği bir şeyi ya da herkesçe bilinen bir gerçeği bilmiyormuş gibi yaparak, bilmezlikten gelerek, cahilce davranarak, nükte yaparak okuyucuyu hafif yollu gülümseterek şaşırtır. Bunu da genellikle soru sorarak, safça davranarak ya da abartılarla yapar ve etkiyi bu yolla sağlamaya çalışır. Bu tür bir söyleyiş biçiminin oldukça doğal bir seyir içinde zarif ve yapmacık hissi vermemesi gerekir.

Örnek: Arif Nihat Asya’nın “İstiridye” şiiri:

Afrodit, istiridyeden doğmuş;
Yazık,
Doğacak ana bulamamış
Zavallıcık!

Şair, Afrodit’in istiridyeden doğması motifinin aslında eski mitolojiye özgü bir şey olduğunu, gerçekte bir insanın istiridyeden doğamayacağını biliyor ancak bilmezden gelerek nükte yapıp şaşırtıyor.

b. Soru Sorma: Klasik Türk edebiyatında buna ‘**istifham**’ sanatı denir. Şair, bazı olaylar ve durumlar karşısında şaşkınlık, hayret ve hayranlık gibi duygularını daha belirgin kılmak, güçlendirmek için cevap beklentisi içinde olmadan sorular sorar. Bunda şaşırtma unsuru içeren bir dikkat çekme olgusu vardır.

Arif Nihat Asya’nın “Hazret-i Peygamber’in Vefâtı” isimli şiiri buna iyi bir örnektir:

Yok mu ey yolcu, bu yoldan dönmek?
Yeniden Refref’e binmek yok mu?
Göğe çıktın yine... Lâkin, bu sefer,
Yâ Muhammed, yere inmek yok mu:
Seni görmekte gecikmişleri de,
Gelip, eshâbın edinmek yok mu?

Ağlıyor, ağlıyoruz ardından...
Bu sıcak yaşlara dinmek yok mu?
Varmış Ukbâ'da buluşmak... ammâ
Bize dünyada sevinmek yok mu:
Seni görmekte gecikmişleri de,
Gelip, eshâbın edinmek yok mu?

c. Hoşça Yorum: Klasik Türk edebiyatında buna '**hüsn-i ta'lîl'** sanatı deniyordu. Buna 'Güzel nedenleme' veya 'güzel sebep yakıştırma' demek de mümkün. Hoşça yorum, gerçek ve doğal bir olayın meydana gelişini, oluşumunu kendi gerçek nedenleriyle değil de hiç alakası olmayan güzel, hayalî başka bir sebebe bağlayarak yorumlama sanatıdır.

Örnek: Sezai Karakoç'un "Taha'nın Kitabı"ndan:

Dün akşam üzeri güneşi siz Batırdınız
Başkası değil doktor güneşi siz Batırdınız

Kaynakça: Hasan Akay, "Sanat ve Edebiyatta Hüsn-i Ta'lîl Meselesi", *Türk Dili*, Ocak 1997, S.541, s.90.

ç. Karşıtlık: Şiirde kelime, ifade, duygu, düşünce ve kavramları zıtları ile birlikte kullanmaya dayalı şaşırtma oyunları içeren karşıtlık da ifade etme tarzlarından biridir. 'Oxymeron', 'kompesitum', 'paradoks', 'kontrast', 'tezat' gibi terimler aşağı yukarı birbirine benzer anlamları içeriyor.

Tezat: Klasik Türk edebiyatında buna yaygın olarak 'tezâd'; bazen de 'tıbâk', 'mutâbakat', 'tatbîk', 'tekâfu' deniyordu. Düşünce, duygu, olay, olgu ve durumları karşıtlıkları içinde belirginleştirerek ve netleştirerek sunma tekniği. Birbirine zıt unsurlar ve kavramlar, nitelik ve özellikler karşılaştırılarak verilir.

Kontrast: İng: Contrast, Fr. Contraste. Farkları belirtmek üzere karşılaştırmak. Zıtlık, çelişki, tezat teşkil etmek, karşıtlık, farklılık. Birbirinden farklı ve birbirine karşıt olan görüntü, fikir veya her ikisinin bir manzara, izlek veya epizotu açıklamak veya şiddetlendirmek için yan yana duruşu. Örnek: Andrew Marvell'ın "Nazlı Sevgilisine"deki ölümde hayat imgesi.

Paradoks: Fr. paradoxe. Doğru kabul edilen bir düşünceye ve görüşe tezat teşkil eden bir durumdur. Apaçık bir şekilde kendi kendisiyle çelişen bir

ifade. Çatışan zıtları uzlaştırma gerçeğini içerir. Genellikle epigram kapsamı içinde olan özlü ve veciz ifadelerde bulunur. Hamlet'in şu sözünde olduğu gibi: "Şefkatli ve merhametli olabilmem için zalim olmalıyım". İlk bakışta çelişki varmış gibi görünür ama derinliğine düşününce anlam etkisini artırmak için bu görüntüsel çelişkiden yararlanıldığı anlaşılır. Sevgi-nefret, acı-tatlı, iyi-kötü, hayat-ölüm, ışık-gölge, gece-gündüz gibi.

Olguyu karmaşık ve anlaşılmaz terimlere boğmamak için bütün bunları kısaca 'karşıtlık' terimiyle genelleyerek ifade ediyoruz.

Karşıtlık, birbirine zıt ve çelişik unsurların aralarında değişik ilgiler kurularak bir bağlamda ele alınmasıyla elde edilir. Karşıtlık, alışılmış, benimsenmiş, kanıksanmış, yerleşmiş düşünme, duyma ve söyleme biçimlerine aykırı olarak ileri sürülen şaşırtıcı, saçma, anlamsız gibi gelen ancak dikkatli bakınca ve derinlikli olarak düşününce önemli fikirleri ve özgün bakış açılarını içeren bir sanattır. Bunu oluşturan temel unsurlar arasında zekâya dayalı bir şaşırtmaca ve tezat unsuru vardır.

Alışılmamış karşıtlıklar okuyucuyu şaşırtır, böyle şey olur mu dedirtir; sonra düşününce de insan, pekalâ olabileceğine kani olur. Karşıtlığın şaşırtma motifi, kimi zaman insanları uyarmaya, bilinçlendirmeye, yanlış bilgilerini ve algılarını tashih etmeye, eğlendirmeye, gerçeği başka açılardan göstermeye yöneliktir. Karşıtlık oyunu, kelimelerin kullanıla kullanıla uğradıkları anlam kaymalarını, bozulmalarını, sapmalarını yani gerçekliğe tekabül etmeyen yönlerini açığa çıkarır.

Dilin, insanları aldatan, hayal kırıklığına uğratan yalancı görüntüsünü giderir. Özdemir Asaf, şiirlerinde karşıtlık tekniğini bolca kullanır. Sedat Umran 'kara ışıldak', 'fırtına korosu', 'şarkı fişekleri' (tarla kuşları için) örneklerini verir. Turgay Fişekçi'nin "Trutfaut İçin" adlı şiirinde hayattan vazgeçiş ve karamsarlık ile yaşama sevinci ve isteği gibi iki zıt duygunun karşıtlığı verilir.

Karşıtlığın birkaç türü vardır. Bazıları:

-Görüntü Karşıtlığı: Renk, şekil gibi görüntüye dayalı unsurlarla oluşturulan karşıtlık. Faruk Nafiz'in "Han Duvarları" şiirinde geçen şu mısralara bakalım:

Karlar etrafı beyaz beyaz bir karanlığa gömdü,
Kar değil gökyüzünden yağan beyaz ölümdü.

Burada ‘beyaz bir karanlık’ ifadesinde görüntü karşıtlığı vardır. Karın rengi beyazdır, gerçekte bu beyazlık insana hoşluk, güzellik, ferahlık, mutluluk, sevinç duygusu verir. Ama bu şiirde kış günü yolculuk sırasında aşırı yağan kar, şairin istediği yere, köye ulaşma ümidini yok eden bir felâkete dönüşmüştür ve onun ufkunu kapatan, yaşama ümidini yok eden, ölümüne sebep olacak olan simsiyah bir karanlık olarak algılanmıştır. Şair bunu 2. mısradaki ‘beyaz ölüm’ karşıtlığıyla da pekiştiriyor.

Aynı karşıtlık imgesine daha önce başka bazı şairler de yer vermişti. Abdülhak Hamid, “Tecelli yahut Tesellî “ şiirinde:

Birinci defa gördüm o gün bir serv-i ebyaz
Karanlık bir beyâzlık ki benzerdi mezâre

Tevfik Fikret, “Sis” şiirinde:

Sarmış yine âfâkını bir dûd-ı muannid;
Bir zulmet-i beyzâ ki peyâpey mütezâyid

Yahya Kemal, “Siste Söyleniş” şiirinde:

Sıyrıl, beyaz karanlık içinden, parıl parıl
biçiminde yer vermişlerdi.

Daha sonraları Şahin Uçar da “Dağ Nefesleri II” şiirinde:

Bir beyaz karanlıktan köpek sesi geliyor
Beyaz karanlıkta köpek sesleri
biçiminde aynı imgeyi kullanıyor.

-Kavram Karşıtlığı: Birbirine zıt kavramlarla oluşturulan karşıtlık. Örnek: Özdemir Âsaf’ın “Bağlı” şiiri:

Beni öyle bir yalana inandır ki,
Ömrümce sürsün doğruluğu.

‘Yalan’ ve ‘doğruluk’ birbirine zıt kavramlardır. Şair, yalan bile olsa ömrünce onu mutlu kılacak bir şeye inanma ihtiyacını bu karşıtlık bağlamında sunuyor.

-Duygu Karşıtlığı: Birbirine zıt duyguların oluşturduğu karşıtlık. Örneğin Mahmut Kaplan’ın, “Analar” şiirinin 2. bendi şöyle:

Kahkahalara gömülü ıstırap
Tebessüme bürünen riya
Ruhu bedenden soyar
Analar bitkin, analar harap
Analar sağ

Burada ‘kahkaha’nın temsil ettiği ‘mutluluk’ duygusuyla ‘ıstırap’ duygusu birbirine zıttırlar. Toplum içinde gerçek duygularını ortaya koyamayan, bundan çekinen ya da kendisini öyle görünmek zorunda hisseden ve gerçekte dışı gülüp içi kan ağlayan insanın bu halini şair, ‘kahkahalara gömülü ıstırap’ ifadesindeki duygu karşıtlığıyla ortaya koyuyor.

-Yaşantı Karşıtlığı: Birbirine zıt yaşantıların, davranışların bir arada sunulması. Örnek: Ömer Öztürkmen’in “Taşkent’te Sabah Namazı” şiirinden:

Ben tam düşünürken Ayfer’i pavyon dönüşü
Taşkent’te sabah namazına kalkar bir imam

Sabahın erken saatlerinde Ayfer’in pavyondan dönüşüyle imamın namaza kalkışı iki ayrı yaşama biçiminin simgeleridir.

-Dilbilgisel Karşıtlık: Karşıtlık üslubunun bir başka boyutu, söz oyunlarına dayalı olarak dilbilgisel açıdan oluşturulan karşıtlıktır. Örneğin Özdemir Âsaf’ın “Dan” şiiri şöyle:

Vurma,
Dur.
Yanlış budur.

Durma,
Vur.
Bu yanlıştır.

Görüldüğü gibi şiirin 2. bendinde 1. bentteki sözlerin karşıtlarına ve olumsuzlarına yer verilmiştir. Kelimeleri dilbilgisi açısından karşıtlarına yer vererek her iki halle de farklı anlam yapıları oluşturmuştur.

-Gerçeklik Karşıtlığı: Bazı somut varlıkların ve gerçeklerin aslî

özellikleri, yapılarıyla uyuşmayan karşıt nitelikleriyle sunulur. Örnek: Necip Fazıl'ın "Mansur" adlı şiirinden:

Şifadır akrebin sana kıskacı,
Acıya acıda buldun ilâcı;

Burada gerçekte akrep, şifa vermez zehirler. Dolayısıyla aslî niteliğin tam zıddı bir olguyla karşıtlık gerçekleştirilerek okuyucu şaşırtılıyor.

Bir başka örnek de Yusuf Ziya Ortaç'ın "Ölüme Doğru" şiirinden:

Yanıyorken üşüyordum... Nedir bu buhran?
Ne cehennem soğuğu bu, ne yakıcı kış!

Burada da aynı şekilde gerçekte cehennemin soğuğu değil sıcağı olur, kış yakmaz üşütür.

-Varlık - Duygu Karşıtlığı: Örnek: Talat Sait Halman'ın "Birler"inden:

Baykuş bile sevgiyle güzeldir.

Burada 'baykuş' varlığı, uğursuzluğu ve dolayısıyla sevimsizliği temsil eden bir simgedir. Sevgi duygusu kuvvetle vurgulanmak için bu duygunun zıddı olan sevgisizlik, dolaylı olarak bir varlığın simgeselliğinde verilmiş.

-Tasvîrî üslup

Varlıkların, olguların değişik özellik ve niteliklerini açık açık tasvir etme, betimleme yoluyla belirtme üslubudur. Bu üslup, şiirde okuyucuya düşünme, hayal etme imkânı bırakmadığı için edebî değeri düşürür, şiiri sığlaştırır, metni şiirsel derinlikten yoksun kılar. Onun için bu tür bir üsluba başvurmak, şair için bir zaaf eseridir ve kaçınılması gerekir.

Bu bağlamda açıklama üslubu da tasvîrî mahiyettedir. Bu, tanımlama üslubudur. Bildiriye, anlamı ve iletiyi açık seçik ortaya koymaya, belirtmeye, yorumlamaya dayalı bir üsluptur. Şiirde şiirsel değeri düşüren ve makbul olmayan, nesre özgü bir üsluptur. Şiirde hüküm cümlelerine bol miktarda yer veren bir üslubu da bu bağlamda değerlendiriyoruz.

Şairlik yeteneği zayıf kimselerde genellikle zorlama bir söyleyiş tavrı görülmektedir. Şiirde zorlama bir söyleyiş hissediliyorsa, kendiliğinden söylenmiş bir şiir havası sezilmiyorsa, kulağı tırmalayan, tıkız, pütürlü, kuru bir üslup vardır demektir. Tabiiyyet (tabiilik), güzel sanatlarda zevk-i selimi tatmin eden temel bir unsurdur. Lâtif bir ahenktir. Bunun yokluğu şiirin değerini düşürür.

-Yakarış Üslubu

Şairin üslubuna dua samimiyeti ve yakarışı egemendir. Bu, hafifçe, usulca, yalvarıp yakaran, niyaz eden, dileyen bir üsluptur. Münacat şiirlerinde,

doğrudan doğruya duaya yer veren metinlerde bunu görmek mümkün olduğu gibi sevgiliye yalvarmaları içeren şiirlerde bu üslup kullanılır. En eski zamanlarda dinle sanatın iç içe olduğunu düşünürsek şiirde yakarış üslubunun köklü bir yere sahip olduğunu daha iyi anlarız. Cahit Sıtkı Tarancı'nın birçok şiirinde bu üslup tarzını görmek mümkündür.

Örnek olarak Arif Nihat Asya'nın "Dua" şiirinden bir bölüm alıyoruz:

Biz, kısık sesleriz... minareleri,
Sen, ezansız bırakma, Allâh'ım!

Ya çağır şurda bal yapanlarını;
Ya kovansız bırakma, Allâh'ım!

Müslümanlıkla yoğrulan yurdu
Müslümansız bırakma, Allâh'ım!

-Yalın Üslup

Vuzuh. Vuzûh, şiirin açıklığı ve anlaşılabilir oluşudur. Sade, temiz, yalın, açık, duru, berrak, süslerden arınmış, edebî sanatlara, benzetmelere, sıfatlara yer vermeyen, muğlak olmayan çıplak üslup. Okuyucu zihninin güçlük çekmeden anlayabileceği şiir. Varlıklar, olay ve olgular olabildiğince yalın halleriyle sunulur. Akla ve mantığa aykırı unsurlara, karmaşık çağrışımsal anlamlara yer vermeme.

Sadelik gerektiği kadar ve doğal hali içinde kalabilmelidir. Hassas denge kaybedildiği anda sadelik adiliğe dönüşebilir. Sadelik, esas itibariyle şekilden çok anlamla ilgilidir. Bir fikir sade olursa tabii ve onu aktarmakla görevli söz de sade olur. Ancak sade bir sözü fazla süslemeler ile başka türlü göstermeye çalışmak adiliktir.

Klasiklerin, Realistlerin ve Parnasyenlerin üslubu açık ve yalındır.

Türk edebiyatında şiiri sosyal, siyasi davaları ve öğretileri ifade etmede bir araç görenlerin, Garipçilerin, Cahit Sıtkı Tarancı, Cahit Külebi gibi şairlerin, Hisarcıların ve başka bazı şairlerin şiiri yalın üslupla yazılmıştır. Ayrıca duygusal ve düşünsel derinlikten yoksun şairlerle lirizmi sadelikte arayan şairler de yalın ve açık bir üslubu tercih etmişlerdir.

Bu üsluba örnek olarak Ahmet Kutsi Tecer'in "Şimâl Rüzgârları" adlı şiirinden 2 dörtlük alıyoruz:

Duyulmuyor günlerin nasıl geçtiği

Bu Temmuz, Ağustos ayları böyledir.
Dakikalar öyle süratli geçer ki
Daha sabah zannedersiniz, öğledir.

Erkenden çağırır ya deniz, ya bahçe.
Her yerde tükenmez kahkaha, eğlence.
Daha uzak, uzak sanırsınız gece,
Bir de bakarsınız gün batmış, ay bedir.

Şairin, olay, olgu, durum ve varlıkları kendi özel duygularını, kişisel yorumlarını katmadan, ayrıntılarını da atlamadan olduğu gibi, tarafsız bir biçimde aktarıp tasvir etmesine 'realist üslup' diyoruz. Fakat sanat eserinde ve şiirde tamamen tarafsızlık, kendi duygularını gizlemek mümkün değildir. Buradaki realistlik, göreceli bir kavramdır.

Örnek: Tevfik Fikret'in "Balıkçılar" şiirinden:

Şafak sökerken o yalnız, bir eski tekneciğin
Düğümlü, ekli, çürük ipleriyle uğraşarak
İlerliyordu; deniz aynı şiddetiyle şırak-
Şırak döğüp eziyor köhne teknenin şişkin
Siyah kaburgasını... Âh açlık, âh ümîd!

Kaynakça: T. Fikret, *Dil ve Edebiyat Yazıları*, Haz: İsmail Parlatır, s.35-39; Tuncer Uçarol, "Gül Sevgili Yurdum ve Yalın Şiir", *Çağdaş Eleştiri*, Ağustos 1984, s.31.

Üslupla İlgili Kaynakça: Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara 1986; Mehmet Kaplan, "Üsluba Dair", *İstanbul*, Nisan 1955, S.4, s.10; Mehmet Kaplan, "Ferdî ve Millî Üslup", *Hisar*, Mayıs 1973, s.6; Ülker Gürbüz, "Üslup Sahibi Olmak Meselesi I-II", *Hisar*, Ağustos –Eylül 1977,-S.164-165, s.32; Archibald Macleish, "Şiirin Dili", *Türk Dili*, Eylül 1980, S.345, s.321.

IV. BÖLÜM: AHENK

Ahenk, şiirin işitme duyumuza hitap eden boyutudur. Ses ve ahenk, şiiri nesirden ayıran en temel unsurlardan birisidir. Bu bakımdan musiki ile şiir, birbirine oldukça yakın iki güzel sanat türüdür. Her ikisi de kulağa hitap ederler. Ancak musiki, kişinin ruhsal durumlarını dile, kelimeye dökmeden sesle yansıtabilir. Şiir ise şairin içinde bulunduğu ruh halini anlamlı kelimelerle vermek zorundadır. Yani şiir, belli bir konuya ihtiyaç duyar.

Musikide ise konu olmadan da ruhsal durumlar hissettirilebilir. Esas itibariyle müzik, ses; şiir ise söz sanatıdır. Ahenkli şiir, sözün müzikal bir ifadeye kavuştuğu bir metindir. Musikinin en temel unsuru olan ahenk, şiiri okutan, güzel ve akıcı kılan, akılda kalmasını sağlayan ve dinleyicide kalıcı, hoş, güzel bir etkiye sebep olan başlıca unsurlardan birisidir. Ahenkteki başarı, şairin dilin musikisini yakalayabilme, sesin hakkını verebilme, okuyucu ya da dinleyicinin kulağını tatmin edebilme becerisine bağlıdır.

Ahenk, şiirin sözleri, kelimeleri, mısraları ve mısra öbekleriyle bir bütün halinde, ideal anlamda kendi iç uyumunu kurarak meydana getirdiği güzel, hoş tını ve sestir. Parçaların uyumlu bir bütün içinde kendi varlıklarını silip güzel bir sese dönüşmesidir. Şiirdeki ahenk unsuru, genellikle insana neşe, mutluluk ve güzellik duygusu verir, bazen de metne ihtişam duygusu katar. Ahenk, salt bir güzellik unsuru değil; aynı zamanda insanın değişik ruh hallerinin ve bakış açılarının karşılığıdır da.

Şiirde ahenk, iki yolla sağlanır: Ya salt kulağa hitap eden somut akustik seslerle müzikal hava oluşturulur ki buna ‘müzikal şiir’ denir. Müzikal şiirde kelimelerin içeriği değil, ses ve ahenk değeri önemlidir. Bu şairler, kelimelerin müzikal değeriyle okuyucuyu etkilemeye, onun kalbinde ahenkli seslerle mana uyandırmaya çalışırlar. Ya da ruhsal durumların, kalbî titreşimlerin, muhtevanın belli bir düzen içinde sunuluşuyla ahenk elde edilir ki buna da ‘promüzikal şiir’ denir.

Şiir, okunarak ve dinlenerek zevk alınan edebî türlerden biridir. Onun için eskiden ‘inşâd’ terimi kullanılırdı. İnşâd, şiirin vezin ve kafiyesine göre ahenkli, düzgün, güzel bir şekilde okunmasıdır. Şiir, daha çok sesli okunmak ve dinlenmek için meydana getirilir. Bundan dolayı ‘şiir yazmak’ sözünden çok ‘şiir inşâd etmek’, ‘şiir söylemek’ ifadeleri kullanılır.

Ahengin en önemli faydalarından biri, okuyucunun şiiri bu unsur vasıtasıyla kolayca ezberleyebilmesi, hafızasına nakşedebilmesidir. Bu özelliğinden dolayı eskide bazı sözlükler bile kolayca ezberlenebilsin diye manzum olarak yazılmıştı.

Sembolist şairler, varlıkların gizli manalarını, temsil ettikleri soyut değerleri, okuyucuya sezdirmek ve telkin edebilmek için ahenkten, musikiden yararlanma yoluna gitmişler. Şiirde dilin söz varlıkları vasıtasıyla sağlanan ahengi, sanat anlayışlarının temel ilkelerinden biri yapmışlardır.

Ahmet Haşim de şiiri sözle musiki arasında ama sözden çok musikiye yakın orta bir dil olarak görmüştü. Konuyu terennüm ve hayal için bir sebep olarak değerlendirmiş, kelimelerin söyleniş değerine önem vermişti.

AHENGİ SAĞLAYAN UNSURLAR

Şiirin ahengi, şaire özgü bir sesin varlığıyla belirginlik kazanır. Ahenkli şiir, yeni ve özel bir sese sahip olan şiirdir. Onun için başarılı şair, yeni bir ses getiren kişidir. Şiirde ahenk (harmonie), genellikle ses tekrarları, kelime tekrarları, mısra tekrarları ve ses dalgalanması ile sağlanmaktadır. Bunları ayrı ayrı görelim.

1. SES TEKRARLARI

Ses uyumu, armoni denilen ses tekrarları, bir veya birkaç mısrada seslerin belli bir amaca göre uyumlu bir yerleşim ve sıralanış içinde bulunmalarıdır. Bir ya da birden fazla mısrada ünlü ya da ünsüz benzer seslerin anlama ve konuya da uygun biçimde tekrarıyla elde edilen ahenktir. Aynı sese sahip harflerin birden fazla kullanımı, şiirde armoniyi oluşturur. Bu tür

uygulamalar, şiirde iç ahengi meydana getirirler.

a. Ünsüz Ahengi: Aliterasyon. (İng. Alliteration. Fr. allitération. Alm. Alliteration). Mısra içi veya metnin tamamındaki ses tekrarı, bir mısrada bulunan birçok hecenin benzeşmesidir. Bir ya da birden fazla mısrada aynı ünsüz seslerin birkaç kez tekrarıdır. Aslen cümle ya da mısradaki kelimelerin ilk ünsüzlerinin tekrarına denir. Bu 'baş kafiye' ya da 'birinci kafiye' olarak da bilinir. Genellikle kelimelerin veya vurgulu hecelerin birinci ünsüzle birbirini izleyen kelimelerdeki ünsüz (sessiz) harflerin sıklıkla tekrar edilmesiyle sağlanır. Eğer ünsüzler, kelime başlarında değilse ona ahenk (consonnance) denir.

Ünsüz ahengi, akılda kalıcılığı özelliğinden dolayı sıklıkla kullanılır. Sadece şiirde değil; aynı zamanda siyasi konuşmalarda, reklâm kampanyalarında, vecizelerde ve atasözlerinde de bundan yararlanılır. O, kullanılması hem kolay hem de zor bir alettir. Çınlama, tınlama etkileri, müzikal değeri bakımından göze çarpar ama her mısrada sıklıkla kullanılırsa istenen etkiyi sağlamayabilir. Bu, şiirde borazan sesine dönmemelidir. Bunda seslerin temposu önemlidir. Ünsüzler birbirini hangi sıklıkta takip eder? Ne zaman ve nerede zayıflar? Buna bakmalıdır.

Ünsüz ahenginde ideal olan ses sıklığı, 3 kez ses tekrarıdır. 2 kez az, 4 kez fazla gelir. Beşten fazlası sıkıcı olur. Tekerleme ve şaşırtmacalarda zor söylenebilirliği belirtmek için kullanılır. Örneğin: "Gel birader bir berbere beraber gidelim". İngilizcede de şöyle bir örnek veriliyor: "Peter piper picked a peck of pickled peppers". Eski dönemlere Batıda Germen dillerinin şiirlerinde istenen zorunlu bir unsurdu.

Eski İngilizce, eski Norveççe ve Keltik nazmında görülürdü. Anglo-Sakson şiir, ünsüz ahengi üzerine kuruludur. Bu, genellikle 19. yüzyıl şairlerince tercih edildi. Recaizade Mahmut Ekrem, *Talim-i Edebiyat*'ta çıkakları birbirine yakın harflerden meydana gelen kelimeleri kullanarak şiirin konusuna uygun bir ses armonisi aramaya çalışmış ve buna 'âheng-i taklîdî' demiştir.

Örnek: Ömer Bedreddin Uşaklı'nın 'İhanet' adlı şiirinden bir bölüm:

Beni şen sözlerinle gel, **k**andır;
Bilere**k** san**k**i **k**anma**k** istiyorum..
Beni işvenle ya**k** da usandır!
Yine yandı**k**ça yanma**k** istiyorum...

Görüldüğü gibi burada 'k' ünsüzünün 8 kez tekrarlanıp anlamla da ilişki

kurularak belli bir ünsüz ahenginin sağlanmaya çalışıldığını görüyoruz. Bendin genel anlam içeriğinin ‘kanmak’ ve ‘yanmak’ kelimeleri üzerinde yoğunlaştığını düşünürsek, ‘k’ ünsüzlerinin sesiyle anlamsal çağrışımı arasında doğru bir paralellik görebiliriz.

b. Ünlü Ahengi: Assonans (Assonance). Mısra içi veya metnin tamamındaki ses tekrarıdır. Birbirine benzeyen iki heceye denir. Bazen ‘ünlü kafiyesi’ diye de adlandırılır. Bir ya da birden fazla mısrada aynı ünlü seslerin birkaç kez tekrarıdır. Benzer ünlü seslerin tekrarından oluşan özel, hoş bir ahenk etkisi elde etmek için genellikle yan yana durur.

Vurgulu hecelerde aynı veya benzer ünlü seslerin tekrarıdır. Ve birbirine yakın olan kelimelerin bazen izleyen vurgusuz hecelerinde ünlü harflerin belirgin bir biçimde sıklıkla tekrar edilmesiyle sağlanır. Kafiyeden farklıdır. Fakat bir tür yarım kafiyedir.

Mısraların sonlarındaki kafiyenin yerine geçtiğinde bazen ‘ünlü kafiyesi’ veya ‘sessel kafiye’ adını da alan asonans, erken dönem İspanyol, Keltik ve Fransız edebiyatlarında önemli bir işleve sahipti. Fakat İngilizcede mısraların içinde veya müziksel bir etki için kullanılan isteğe bağlı şiirsel bir oyundu.

Fransız şair Arthur Rimbaud, ünlü seslerin renginden de söz eder. Ona göre siyah A, beyaz E, kırmızı I, yeşil U, mavi o’dur. Ayrıca Edith Sitwell, ünsüzleri ‘maddî, fiziksel kimlik’ olarak düşünür. Ünlü sesler, genelde bir kelimenin ruhudur ve herhangi bir söz ve hecenin soluk alıp veren parçasıdır.

Ezra Pound, şiirsel melodiyi sağlamak üzere şairlerin ünlülerin ahenkli olarak birbirlerini izlemesi üzerinde yoğunlaşmalarını istemiştir.

Örnek: Ziya Osman Saba’nın ‘Sebil ve Güvercinler’ adlı şiirinden bir bent:

Çözülen bir demetten indiler birer birer,
Bırak, yorgun başları bu taşlarda uyusun.
Tutuşmuş ruhlarına bir damla gözyaşı sun.
Bir sebile döküldü bembeyaz güvercinler...

Burada 9 ‘i’ 9 da ‘u’ ünlü harflerinin tekrar edildiğini görüyoruz. Bu ünsüzlerin hem sesleri hem de şekilleri

bakımından güvercin imgesiyle aralarında bir çağrışım ilişkisi kurulabilir.

c. Kafiye: Rime. Musikideki karar. Uyak. Mısra sonu ses tekrarıdır. Halk edebiyatında buna ‘ayak’ denir. Dili harekete geçirdiği, şiiri yürüttüğü için kafiyeye Türkçede ‘ayak’ denmiştir. Ayrıca halk danslarında oyunu idare eden başlıca organ ayak olduğu gibi şiirde de oyunu yönlendiren kafiyedir yani ayaktır.

Kafiye, iki veya daha fazla mısraın veya vezinli sözlerin sonunda anlam ve görevleri bakımından birbirine benzemeyen aynı sesin birbirine uygun olarak tekrarıdır. Aynı sesi içine alan kelimelerin manalarının ayrı olması şarttır. Bir sesin tekrarı, bir edanın veya bir kelimenin tekrarı demek değildir. Kafiyenin şu veya bu şekilde tekrarı ritmi doğurur.

Şiirde sesin doğal akışı içinde tekrarlanan sesler, uyarıcı, hoş yankılar ilave eder. Kafiye, şiirde ahenk meydana getiren bir unsur olduğu gibi aynı zamanda bir oyundur. Öte yandan şiirin dış düzenini sağlayan kafiye, onun hafızada kalmasında, kolayca ezberlenmesinde de önemli bir role sahiptir. Şiirde kafiye, varlığını hissettirmeyecek kadar doğal bir akıcılığa sahip olmalıdır ve şekerin suda erimesi gibi şiire iyice sinmeli ve şiirin doğal bir sonucu olarak görülmelidir.

Şiirde kafiye zorlaması hissedilmemelidir. Şairin duygu, düşünce ve hayallerinin çıkış kaynağı kafiye olmamalıdır. Şair, kafiyeye esir değil; ona hâkim olmalıdır. Şair, şiirini ilhamlarını sınırlayıcı mahiyette olan kafiyeye göre kurmamalıdır. Kafiyenin yönlendirici ve belirleyici olduğu şiir, zayıftır. Özellikle Türk halk şiirinde kafiyenin belirleyici rolü açık bir şekilde hissedilir.

Şiirde kafiyeden kaynaklanan nesre özgü bir ağırlık hissedilmemelidir. Harcıâlem, basmakalıp kafiyelerden sakınıp özgün kafiyeler bulmalıdır. Kullanılan her yeni kafiye, yeni bir hayalin kaynağı olmalıdır. En değerli kafiyeler, ek almamış isimlerle yapılanıdır. Çekimli fiillerle kurulan kafiyeler, şiir için bir zaaf eseridir. Çekim ekleriyle kafiye yapıldığında hem şiiri nesre dönüştürme tehlikesi baş gösteriyor hem de tekdüze ve yavan bir ahenk doğuyor.

Eski Türk şiirinde kafiye sistemi genellikle mısra başlarında idi. Buna ‘baş kafiye’ veya ‘ön kafiye’ denir. Zamanla kafiye sistemi mısra sonlarına kaydı. Çünkü Türkçede asıl vurgu, kelimenin son hecelerindedir. Bundan dolayı

kafiye olması gereken yere yani mısra sonlarına kaymıştır. Kafiye, uzun süre aynı ses ve aynı şekle sahip harf benzerliğine bağlı olarak devam etti.

Türk edebiyatında kafiye unsuruna ilk itiraz eden yazarlardan biri Nureddin Feruh'tur. O, şiirde vezin ve kafiye gibi bir takım kesin ve değişmez kanunları gereksiz görür ve kaldırılmasını ister.

Recaîzade Mahmut Ekrem'le birlikte 1895 yılından itibaren kulağa göre kafiye anlayışı da benimsenmeye başladı. Buna göre kafiye olabilmesi için harflerin yazılış ve şekil benzerliği şart koşulmuyor; yakın seslerin birbirine benzerliği yeterli görülüyordu.

Böylece şiir, bir resim sanatı değil; bir musiki sanatı olarak algılanmaya başladı. Türk şiirinde başlangıcından aşağı yukarı 1950'li yıllara kadar kafiye büyük ölçüde varlığını korumuş, bu tarihten itibaren ise etkisini ve önemini yavaş yavaş kaybetmeye başlamıştır. Buna rağmen günümüzde de kafiyeye yer veren şairler görülmektedir. Sedat Umran bunlardan biridir.

Kafiye Çeşitleri:

Mısra sonlarındaki ses benzerliğinin az ya da çok oluşuna göre kafiye, bazı çeşitlere ayrılır:

1. Yarım Kafiye: Mısra sonunda yalnız tek bir sessiz harf benzeşmesine dayanır. Örnek: Ahmet Muhip Dıranas'ın "Step" şiirinden:

Ey bir at üstünde doğduğum memlek**e**t,
Oynadığım vadiler, geyikli ve sar**p**.
Kızıl bayrakların uçuştuğu serha**t**,
Davullar ve kafesinde çırpınan kal**p**;

Çıkağı birbirine yakın seslerle de yarım kafiye yapılabilir; ancak bunlar zayıf kafiyelerdir. 'koş' ile 'kaç' kelimelerindeki 'ş' ve 'ç' sessiz harflerinin çıkakları birbirine yakın olduğundan bunlar zayıf karakterli yarım kafiye olurlar.

2. Tam Kafiye: Mısra sonunda bir sessiz bir sesli harf benzerliğine dayanır. Örnek: Necip Fazıl'ın "Yıldızlı Bir Gecede" adlı şiirinden:

Ömür ki bir kurak çöl,
Onu tek bir güne böl,
Şebnem gibi doğ ve öl

Aynı şairin “Örümcek Ağı” şiirinden:

Duvarda bir titiz örümcek gibi
İnce dertlerimle işledim bir ağ.
Ruhum, gün doğunca sönecek gibi
Şimdiden ediyor hayata vedâ.

Kulak kafiyesine göre ‘ağ’ ile ‘vedâ’ kelimelerinin sonlarında söyleniş benzerliği vardır.

Kökeni Arapça ve Farsça olan kelimeler, aynı uzun sesli ile bitiyorsa bu tek uzun ses benzerliği de tam kafiye olur. ‘sermâ’ ve ‘ulyâ’ kelimelerindeki ‘â’ uzun sesli harfi tam kafiyedir.

3. Zengin Kafiye: Mukayyet kafiye. İkiden çok ya da tam kafiyeden daha fazla harf, ses benzerliğine dayanır. Kökeni Arapça ve Farsça olan kelimeler uzun sesli harfle bitiyorsa bu durumda bir sessiz ve bir uzun sesli harften zengin kafiye yapılabilir. ‘âşinâ’ ve ‘hüsnâ’ kelimelerindeki ‘nâ’ sesleri arasında zengin kafiye vardır. İsmail Safa, mukayyet kafiyeye büyük ölçüde önem vermiştir.

Örnek: Necip Fazıl’ın “Noktürn III” şiirinden:

Gözlerim bir kuyu, dilim kördüğüm,
Bir görünmez dünya olsa gördüğüm,

4. Tunç Kafiye: Bir mısra sonundaki kafiyeli kelimelerden birisi, diğer mısradaki kafiyeli kelimenin bir parçası olarak onun içinde aynen tekrarlanıyorsa buna da tunç kafiye denir. Tunç kafiyede bir mısradaki kafiyeli kelime bağımsız bir kelime olacak; öteki mısrada da bu bağımsız kelime, kafiyeli kelimenin son hecelerini oluşturacaktır. Çana veya asılı vaziyetteki tunçtan yapılmış herhangi bir levhaya tokmakla vurulunca çıkan ses, tekrar vurulunca yine aynı şekilde çıkar. Dolayısıyla her iki vuruştaki sesler birbirine çok benzer. Tunç kafiyeler de böyle bir ses benzerliği taşırlar.

Örnek: Necip Fazıl’ın “Çan Sesi” şiirinden:

Odamda yanan mumu üfledi bir çan sesi,
Gözlerim halka halka gördü bu uçan sesi.

Açıldı köşelerde uzun, sonsuz dehlizler,
Önümden bir hız geçti, aktı ateşten izler.

5. Cinaslı Kafiye: Yazılış ve söylenişleri aynı fakat anlamları farklı olan

kelimelerle yapılan kafiye çeşididir. Aynı kelime, her mısrada ayrı anlamlarda kullanılır. Cinas, resimsel görüntüleri yani yazılışları aynı olduğu halde anlamları farklı olan iki söz ya da söz grubunun bir arada kullanılmasıyla oluşturulan bir söz sanatıdır. Bunun da başlıca iki çeşidi vardır:

a. Tam Cinas: Yazılışları aynı ama anlamları farklı iki tam kelimeyle yapılan cinas.

Örnek: Necip Fazıl'ın, "Anneciğim" adlı şiirinden:

Kanadın yayılmış çırpınmak için
Bu kış yolculuk var diyorsa için

Turgut Uyar'ın "Naat" şiirinden:

ipekler tel tel bir araya geldiler dokunmak üzere
lâle nerdeyse menekşeye, gül suya dokunmak üzere

b. Bölünmüş Cinas: Bu da iki biçimde olabilmektedir:

1.Sözlerden biri bütün bir kelime, diğeri iki ayrı kelimeden oluşan söz öbeğiyle yapılır.

Örnek: Arif Nihat Asya'nın "Öteler" şiirinden:

Sanmayın Leylâ'yı, kalmış lânesiz:
Ey gönüller, oldunuz son lâne siz!

2.Sözlerden birisi bütün bir kelime, diğeri yanındaki kelimeden alınan bir heceyle tamamlanan bir kelimeyle yapılır.

Örnek: Yahya Kemal'in "Ok" şiirinden:

Eğerçi bellisin benim katımda,
Bir sır olsa gerek bu ilk atımda,

Bunların dışında Arap harfleriyle yazılışlarına göre çeşitlenebilen başka cinas türleri de vardır. Onlar için Divan şiirine ilişkin kuramsal kitaplara bakılmalı.

Ayrıca şiirin bütün bentlerinde düzenli olarak tekrarlanan kafiyelere **ana kafiye** denir.

Kaynakça: Nureddin Ferruh, "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler", *Mekteb*, 11 Nisan 1312 / 9 Zilkade 1313 / 23 Nisan 1896; (yazarı belirsiz), "Vezin ve Kafiye Meselesi", *Malûmat*, 2

Mayıs 1312/14 Mayıs 1896, S.35-36, s.757; A. Nadir, “Musahabe-i Edebiyye”, *Servet-i Fünun*, 11 Temmuz 1312, S.280, s.308; Edip Ayel, “Şiir ve Kafiye”, *Çınaraltı*, 9 İkincikânun 1943, S.68, s.13.

ç. Letrizm: Harfçilik. Şiirde dilin harf / ses unsuruna dayalı olarak ahenk sağlamaya dönük çalışmalardan birisi Letrizm (Letterisme)dir. Harfe dayalı ahenk sağlama, Letrizm akımının amaçlarından sadece biridir. Bu akım, 1944’te Romanyalı İsidore İsou Goldstein tarafından kuruldu. Fransız şairi M. G. Pomerand, bu hareketin önde gelen temsilcilerindendir. Bunlar, sanat eserinde konunun önemli olmadığını öne sürdüler.

Dilin geleneksel anlam yapısını reddedip onu salt harf ve sesten ibaret görmek istediler. Onlara göre dil, önce sesler hâlinde doğdu. O zamanlar saf ve temiz bir hâldeydi. Zamanla insanlar, ses ve harflerden ibaret olan bu dile kötü düşünceli, kötü niyetli anlamlar yüklediler ve dili kirlettiler. Dili tekrar arındırmak ve eski saf hâline döndürmek için onun ilkel hâli olan ses ve harf ten ibaret olan konumuna dönmek gerektiğine inandılar.

Letristler, bütün insanların anlaşabileceği evrensel nitelikli saf bir iletişim sistemi kurmayı amaçladılar. Şiirin en küçük birimi olarak harfi esas aldılar. Şiirde birbirleriyle uyumlu sesli harfleri yan yana dizip anlamsız kelimeler üretme ve bunlarla ahenkli mısralar oluşturma yoluna gittiler.

Böylece dünya dilleri arasındaki anlaşmazlıkları, farklılıkları ortadan kaldırıp tüm insanlığa hitap edecek ortak bir dil sistemi geliştirmeyi hedeflediler. Konudan çok ses ve ahengi ön plana aldılar. Letristler, mevcut alfabeye 19 yeni harf ilave ederek ses taklidi ile ahenk oluşturmaya çalıştılar. Bu akım, fazla bir yaygınlaşma eğilimi gösteremedi. Türk edebiyatında 17. yüzyıl şairlerinden Bosnalı Habibî’nin buna benzer şiirleri vardır.

Örneğin İlhan Berk, bir şiirinden alınan şu parçanın ikinci mısraında harflerle ahenk oluşturmaya çalışıyor:

Denizini gördüm öbür denizlere bakıyordu
eee Taa uu SSe C nnn EEE eee

d. Fonetik Şiir: (Phonetic poetry). Ahenkle ilgili olarak kendisinden söz edeceğimiz bir şiir şekli de sese yaslanan ‘fonetik şiir’dir. Bu, şiirde kelimelerin bazen anlamsız hecelere kadar parçalanması veya rastgele,

amaçsızca kırılması, şiirin anlamlı ya da anlamsız hecelerden kurulmasıdır. Bu ilkeyi Dadacılar ve Rus Fütüristleri uyguladı. Bizde Nazım Hikmet ve Ercümend Behzad Lav'ın bazı şiirlerinde görülür.

Örnek: Ercümend Behzad Lav'ın "Lâçka" şiirinden:

Tok-aç
Tıkaç
Topu-aç
Topaç
Top

Ye-doy
Ye-yat
Ye-soy

2. SES YANSIMALARI

Onomatopoeia. Buna 'ses taklidi', 'ses yansıması', 'ses benzetmesi' ve 'taklit üslubu' denir. Bu, bir varlık ya da nesneye çıkardığı sese benzer ad takmadır. Varlıkların çıkardıkları sesler yansımalı olarak ve taklit edilerek belli bir ahenk sağlanmaya çalışılır. Şiirin ses, hece, kelime ve mısralarının seçilişi, dizilişi, söyleniş ve yazılışı ile ele alınan konu arasında birebir ilişki veya bir uyum sağlanır. Böylece konuyla ilgili ses ve hareket taklidi gerçekleştirilir. Eşya taklidi, hayvan sesi taklidi, tabiatta görülen, duyulan bazı seslerin taklidi olabilir. Örnek olarak Nazım Hikmet'in "Makinalaşmak" adlı şiirinden bir bölüm alıyoruz:

Trrrrrum
trrrrrum
trrrrrum!
trak tiki tak!
Makinalaşmak
İstiyorum!

Şiirde işlenen konu makinalaşma özlemi ve isteğidir. Makina sesleri ve hareketleri taklit edilerek ve kelimelerin mısralara mekanik sesi yakalamak amacıyla makine işleyiş ahengine göre yerleştirilmesiyle ses yansıması gerçekleştirilmiştir.

Ses yansımalarını Necip Fazıl'ın birçok şiirinde olduğu gibi "Kaldırımlar" adlı şiirinin şu iki mısraında da görüyoruz:

Tak tak ayak sesimi aç köpekler işitsin,
Yolumda bir tâk olsun zulmetten taş kemerler.

Bir başka örnek: Celâl Sılay'ın "Saniyeler" şiirinden:

Tik, tak!
Tik tak...
Ölen saniyeleri söylüyor gamlı saat
Her bir an boş geçiyor, her bir anda bir tik, tak

Ayrıca bu uygulamaya Ercümend Behzad Lav'ın bazı şiirlerinde de rastlanır.

3. KELİME TEKRARLARI

Şiirde aynı kelimenin birden fazla olarak tekrar edilmesiyle ahenk sağlama yoluna gidilir. Şiirde kelime tekrarları, çoğunlukla okuyucunun duygu, düşünce ve hayallerini belli noktalarda toplamaya yöneliktir. Tekrarlar, sadece ahenk sağlamaya hizmet etmez; aynı zamanda iletiyi taşıyan kelimeleri tekrarlamak suretiyle anlama vurgu yapılır. Kelime tekrarları bazen şiire bir hareketlilik ve canlılık vermek, bazen de durgunluk, dinginlik, sükûnet ve salıntı vermek için kullanılmaktadır. Başlıca kelime tekrarları şunlardır:

a. Mısra İçi Kelime Tekrarları: Bir mısra içinde aynı kelimenin birden fazla olarak tekrarıdır. Bu da iki şekilde olur:

-Mısra Başı ve Sonu Tekrarı: (Epanalepsis). Mısra başındaki bir kelimenin aynı mısranın sonunda da tekrar edilmesiyle oluşturulan ahenk.

Örnek: Osman Attilâ'nın, "Bir Ay Doğardı Avlumuzda" şiirinden:

Geceleri, uzun kış geceleri,
Gürültüsüzce ve kendiliğinden
Bir ay, bir ay doğardı avlumuza

Celâl Sılay'ın "Diken Gülleşir Gül Dikenleşince" şiirinden:

sudan anlamazsanız sudan
delik kaba su dolduran
sucuyu anlayamazsınız

Ayrıca klasik edebiyatta kullanılan söz sanatlarından ‘İade’nin ‘mukaddem u muahhar’ adlı bir türü de buna benzer niteliktedir. Bu sanatta her beytin ilk kelimesi o beytin son kelimesi olarak tekrarlanır.

-Bir Mısraın Aynı Kelimenin Tekrarından Oluşması: Bu tür bir tekrarlamada amaç, kavram üzerinde vurgu yapmaktır. Örnek: Arif Nihat Asya’nın “Aramak” adlı şiirinden:

Aramak, aramak, aramak...
Hilkatten beri arıyan
Kıyamete kadar dönüp
Arıyacak, arıyacak!

Ahmet Muhip Dıranas, “Bitmez Tükenmez Can Sıkıntısı” adlı şiirinde tek düze hayatın boğuntusunu ve can sıkıntısını “aynı” kelimesinin arka arkaya tekrarıyla yansıtmak istemiş:

Aynı siyah güneş, aynı siyah,
Aynı susayış, aynı koşuş, aynı….
Of… hep aynı şey, aynı şey, aynı şey.
Aynı, aynı, aynı, aynı, aynı…

Cahit Külebi, “Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısı” adlı şiirini tamamen bu yöntemle oluşturmuş.:

Özlem özlem özlem.
Yokluk yokluk yokluk.
Açlık açlık açlık.
Yalan yalan yalan.
Korku korku korku.
Ölüm ölüm ölüm.
Duman duman duman.

Şair, 20. yüzyılın 2. yarısının özlem, yokluk, açlık, yalan, korku, ölüm ve dumandan ibaret olduğunu tekrarların vurgusuyla ortaya koyuyor.

b. Mısralar Arası Kelime Tekrarları: Tekrarların birden fazla mısraya yayılması.

-Redif: Döner ayak. Mısra sonu ses tekrarıdır. Kafiyelerden sonra gelen hem ses hem de anlam benzerliği olan ek ve kelimeler. Bunlar bir çeşit yardımcı kafiyedir. Redif, yeni Türk şiirinde bütün bir kelime olarak fazla kullanılmamıştır. Genellikle eklerden oluşan redifler tercih edilmiştir.

Örnek: Ahmet Muhip Dıranas'ın "Sonbahar" şiirinden:

Güneşlerin peşinde, dalgın bakıp gideceksin.
Her yerde ve her akan suyla akıp gideceksin.

Bu örnekte hem"ıp" eki hem de "gideceksin" bütün kelimesi rediftir.

Bu bağlamda Batılılar, **'**Epistrophe ('mısra sonu tekrarı' ya da 'art yineleme')ndan söz ederler ki bunun rediften pek bir farkı yoktur. Bu da mısra sonlarında bazı kelime ya da ifadelerin birden fazla sayıda tekrar edilmesidir. Bunu redif kapsamı içinde değerlendiriyoruz.

Örnek: Turgut Uyar'ın 'Toprak Çömlek Hikâyesi' şiirinden:

Büyük yapraklardan sular beni sevindirsin
Gemilerin limandan çıkışları beni sevindirsin
Karanlığa uğramayan ezgiler beni sevindirsin

-Çapraz Tekrarlama: (Antistrophe). Dansta ters hareketler yapma demektir. Müzikte Eski Yunanistan'da bir şarkıya cevap olarak koronun soldan sağa dönerek okuduğu şarkıdır. Hitabette ise birbirine bağlı deyimlerin ters çevrilmesidir. 'çocuğun annesi-annenin çocuğu' gibi. Ayrıca kişinin hasmının sözlerini onun aleyhinde yorumlaması anlamına da gelir.

Şiirde ise bir mısraın sonunda bulunan bir kelimenin altındaki mısraın başında kullanılmasıyla yapılan tekrarlamadır. Buna Divan edebiyatında iade sanatının bir türü olarak 'mukaddem u muahhar' denir. Klasik edebiyatta söz sanatlarından biri olan **iâde**, bir beytin sonundaki

kelimenin sonraki beytin ilk kelimesi olarak kullanılmasıdır.

Örnekler:

Ahmet Muhip Dıranas'ın "Saat, Zaman ve Kişi" şiirinden:

Her şey tutsak ve de ölüm;
Ve de ölüm, **her şey tutsak**,

Mahmut Kaplan'ın "Adımlarım "şiirinden:

Bir adam bu nihayet karanlık caddede üşür
Üşür kıskacında yalnızlığın

-Mısra Başı Tekrarı: (Yun. Anaphora). Ön tekrar. Ön yineleme. Hitabette aynı kelimenin art arda birkaç cümlede tekrarı. Şiirde mısra başlarının aynı kelimelerle başlaması. Bir mısraın başında yer alan bir kelime ya da kelime grubunun sonraki mısra başlarında da tekrar edilmesi. Bu tür tekrarlarla hem bir ahenk sağlanır, söze canlılık katılır hem de sunulmak istenen ileti, vurgulanmak istenen düşünce ve dikkatin yoğunlaştırıldığı kavram, kalıcı bir etki bırakacak şekilde perçinlenir ve anlam kuvvetlenir. Mısra başı tekrarları birkaç şekilde olabilmektedir:

-Bir Kelimelik Mısra Başı Tekrarı: Bunlar, genellikle hitap ifadesi olan zamirlerden oluşmaktadır.

Örnek: Sezai Karakoç'un, "Şehrazat" şiirinden:

Sen gecenin gündüzün dışında
Sen kalbin atışında kanın akışında
Sen Şehrazat bir lâmba bir hükümdar bakışında
Bir ölüm kuşunun feryadını duyarsın

Sen bir rüya geceleyin gündüzün
Sen bir yağmur ince hazin
Sen şarkılarca büyük uzun
Sen yolunu kaybeden yolcuların üstüne
Bir ömür boyu yağan bir ömür boyu karsın

Sen merhamet sen rüzgâr sen tiril tiril kadın
Sen bir mahşer içinde en aziz yalnızlığı yaşadın

Sen başını çeviren cellâtbaşının güne
Sen öyle ki sen diye diye seni anlayamayız
Şehrazat ah Şehrazat Şehrazat
Sen sevgili sen can sen yarsın

-Bağlaç Tekrarı: (Polysyndeton). Çok bağlaçlılık. Hitabette art arda çok bağlaç kullanma. Şiirde mısralarda bağlaçların tekrarından doğan ahenk. Bununla hem ahenk sağlanır hem de kelimelerin ve ifadelerin anlam ve önem ağırlıkları vurgulanır.

Örnek: Ali Günvar'ın "Birinci Çevrim" şiirinden:

Ve baktım
Ve beğendim görünce işlediklerimi.
Ve gece oldu
Ve gündüz oldu

-İki Kelimelik Mısra Başı Tekrarı: Bunlar, genellikle tamlamalardan oluşmaktadır.

Örnekler: Sezai Karakoç'un, *Taha'nın Kitabı*'ndan*:*

Birinin sesi sanki atlardan örülen bir kemerdi
Birinin sesi çılgın atlara vurulmuş bir eğerdi
Birinin sesi kubbe kurşunlarından ağır
Birinin sesi lâğımlar birliği gibi akıyordu
Birinin sesi bütün aynaları paslandırıyordu
Birinin sesi balık balık balık
Birinin sesi tenha birinin sesi kalabalık

Ercümend Behzad Lav'ın "Oda" şiirinden:

Sabah ve akşamları
Bu kadın beyaz
Bu kadın esmer
Bu kadın kızıl
Bu kadın sarı
Bu kadın bir
Bu kadın dört

c. İkilemeler: Aynı kelimenin ya da anlamları birbirine yakın veya zıt ya da sesleri birbirini andıran iki kelimenin yan yana tekrar edilmesidir. Çoğu şair ikilemeleri şiirde ahenk sağlamak için, bir kısmı da anlamı pekiştirmek

ve kavramları zenginleştirmek için kullanır.

Örnekler: Yahya Kemal'in "Fuad Ömer'e" adlı rubaîsi:

Eslâf kapıldıkça güzelden güzele
Fer vermiş o neşveyle gazelden gazele
Sönmez seher-i haşre kadar şi'r-i kadîm
Bir meş'aledir devredilir elden ele

Bahaettin Karakoç'un "Bugün Başım Ayık Değil" şiirinden:

Titrer dizim, döner başım
Pîr ışıdı içim dışım
Kilitlendi dilim dişim
Boş şakımayı unuttum

Kaynakça: Vecihe Hatiboğlu, *Türk Dilinde İkileme*, Ankara 1981.

4. İFADE TEKRARI:

Mısralarda ifade kalıplarının tekrarı. Hem bir ahenk sağlamak hem de anlamı etkili ve vurgulu bir biçimde perçinlemek için bazı ifade kalıpları, söz öbekleri arka arkaya tekrarlanır. Örnek: Sezai Karakoç'un "Kara Yılan" şiirinden:

Ben yaşamıyor gibi yaşamıyor gibi yaşıyorum
Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum

Seni süt içmeye çağırıyorum parmaklarımdan
Kara yılan kara yılan kara yılan kara yılan

Klasik edebiyattaki anlam sanatlarından biri olan '**Tekrir**' sanatı da aşağı yukarı aynı özelliktedir.

5. MISRA TEKRARI

a. Nakarat: Bir şiirde hiçbir değişime uğramadan olduğu gibi kalarak, birden fazla sayıda tekrar edilen mısra ya da beyitlere 'nakarat' denir. Halk şiirinde buna 'bağlama' ve 'kavuştak' denir. Nakaratı biz burada hem bent sonlarında hem de şiirin değişik yerlerinde tekrarlanan mısraları kapsamak üzere değerlendireceğiz. Çünkü yeni Türk şiirinde nakarat uygulaması da çeşitlilik arz etmektedir. Yeni Türk şiirinde görülen nakarat uygulamalarına bazı örnekler:

-Bent Başlarında: Mahmut Kaplan, "Acılar Bana Mahsus" adlı şiirinin

her bendinin başında aynı mısraya yer vermiştir. Örnek olarak şiirin ilk 2 bendini alıyoruz:

Kar yağdı omuzlarım çöktü
Düşündüm günlerce
Kahır beynime kezzap döktü
Damarlarımda bir özlem sızlayışı

Kar yağdı omuzlarım çöktü
Ben ki yarına inanmazdım
"Sen çıkardın beni baştan"
Nedendir anlayamam
Sözlerin acıya "katran döktü"
Yok dedim sonu
Avladı bakışların

Hicabi Kırlangıç, 4 bentlik "Vuruldu Kuş" adlı şiirinin her bendinin başındaki 2 mısrası nakarat yapmıştır. İlk 2 bendini örnek olarak alıyoruz:

vuruldu
vuruldu kuş
takıldı gökyüzüne
değildi bahar mevsim
gül düşmedi gözüne

vuruldu
vuruldu kuş
savruldu kanatları
ölüm nedir bilmedi
tanımadı baharı

-Bent Sonlarında: Attila İlhan'ın 3 bentlik "ağustos çıkmazı" şiirinin her bendinin son 2 mısrası şöyle:

beni koyup koyup gitme
ne olursun

-Bentlerin İlk ve Son Mısralarında: Osman Attilâ, mısra tekrarını "Güpegündüz" adlı şiirinin dörtlüklerinin başında ve sonunda yapmaktadır:

Güpegündüz yağdı yağmur,
Şimdi ne yapacağım ben?
Geceler bekleyip durur
Güpegündüz yağdı yağmur.

Güpegündüz uyku bastı;
Uyuyamam gündüzleri.
Bütün sevgili yüzleri
Güpegündüz uyku bastı.

-Şiir İçinde: Bazı şairler, şiirlerinin iç kısımlarında bazı mısraları arka arkaya tekrarlayarak ahenk sağlamaya çalışıyorlar. Gördüğümüz örneklerde bu mısraların tekrarlanma sayısı genellikle üçtür.

Hayriye Ünal, "Bumerangın Döndüğü Yer" adlı şiirinin içinde bir mısrayı arka arkaya 3 kez tekrarlamıştır:

Fısıldadı kulağına
Ramsesle Allahın emri olmuşlar
Ramsesle Allahın emri olmuşlar
Ramsesle Allahın emri olmuşlar
Bekindi

Bazı şairler de şiirlerinde birtakım yabancı ifade kalıplarını mısra halinde tekrarlayarak ahenk sağlama yoluna giderler. Örneğin Âsaf Halet Çelebi, bir çok şiirinde bunu dener ve o bunlara 'formüller' adını verir. Ona göre şiirlerinde kullandığı bu yabancı kelimelerin, formüllerin anlamını bilmeye ihtiyaç yoktur ama bunlar manasız da değillerdir. Önemli olan bunların manasından önce şekil ve ahenk güzellikleridir. Örnek: Âsaf Halet Çelebi'nin "Sidharta" şiirinden:

niyagrodhâ
koskoca bir ağaç görüyorum
ufacık bir tohumda
o ne ağaç ne tohum
om mani padme hum
om mani padme hum
om mani padme hum

Buna benzer bir uygulamayı Ali Günvar'ın şiirlerinde görüyoruz. Örnek: Onun "Koral Fantezi" şiirinden:

res publica
res publica
res publica
imperatrix

mundi

b. Ters Çevrilmiş Mısra: Mısraın kelime ya da ifadelerinin yerlerinin değiştirilerek tekrar edilmesi. Bu uygulama, bir mısra içinde olabildiği gibi farklı mısralarda da olabilir. Klasik edebiyattaki söz sanatlarından ‘Akis’ sanatı da aşağı yukarı bununla aynıdır.

Bu uygulama, iki biçimde olur:

-Mısrayı düzenli çevirme: Mısra iki kısımdan oluşur ve ikinci kısmı birinci kısmın düzenli olarak ters çevrilmiş şeklidir. Buna akis sanatında ‘aks-i tâm’ denir.

Örnek: Mehmet Kara’nın “Görünmez Öteler” şiirinden:

Öteler görünmez görünmez öteler

-Mısrayı düzensiz çevirme: Mısrayı oluşturan kelimeler düzensiz olarak, ekleme ve çıkarmalar yapılarak çevrilir. Buna akis sanatında ‘aks-i nâkıs’ denir.

Örnek: Sezai Karakoç, “Kara Yılan” şiirinde aynı anlama gelen bir mısraı farklı yerlerde kelimelerinin yerlerini değiştirerek üç ayrı biçimde tekrar etmiştir:

Seni çağırıyorum parmaklarımdan süt içmeye

.....

Parmaklarımdan süt içmeye çağırıyorum seni

.....

Seni süt içmeye çağırıyorum parmaklarımdan

6. SES DALGALANMASI

Şiirin temel özelliklerinden biri tartım (ritim-rythme, dizem)dır. (Yun. ‘rhythmos’, Lat. ‘rhythmus’, Fr.’rhythme’, İng. ‘rhythm’, İt. ‘ritmo’). Ölçülülük, oranlılık. Müzikte kuvvetli anlarla zayıf zamanların düzenli aralıklarla tekrarlanması veya süre değerlerinin düzenli aralıklarla birbirini takip etmesidir.

Gündelik konuşma ve yazı dilinin doğal tartımından daha farklı bir şiirsel tartım esastır. ‘Derunî ahenk’, ‘iç ahenk’, ‘nazmın ahengi’ anlamlarına gelen tartım, aynı aralıklarla gidiş geliş, alçalış yükseliş, seslerin belirli ölçüler içinde bölüştürülmesi, arka arkaya gelen seslerin uzunluklarına kısalıklarına ya da zayıf ve güçlü oluşlarına göre belli bir düzen içinde bölümlendirilmesi ve belli bir ölçü içinde tekrarlanmasıdır.

Duygunun sese dönüştürülebilmesi demek olan tartım, mısralardaki

seslerin birbiriyle uyumundan doğar. Şair, duygularını tam olarak ifade etmek üzere en uygun ölçüdeki sesleri yakalamaya çalışır ve böylece onun sözüyle sesin uyumundan tartım dediğimiz gizli bir ahenk doğar.

Tartım, şiirin mısralarında hecelerin sayılarına ya da uzunluk ve kısalıklarına göre vurgulu ya da vurgusuz okunuşlarıyla ve belli bir sisteme göre dizilişleriyle ahenk oluşturmaya denir. Bu, mısralarda seslerin müzikal dalgalar halinde yayılmasıdır. Aruz ya da hece ölçüsü, tartımlı ahengi sağlar. Tartım, başladığı ses tonuyla yükselip zirveye çıkarak ve en uygun dalgalanmayı sağlayarak okuyucu kulağında istenen etkiyi bırakabilir ya da başarısız bir kullanımla tekdüze ve kuru kalabilir.

Şiirde ses dalgalanmasını sağlayan unsurlar şunlardır:

a. VEZİN

Buna ‘metrum’, ‘ölçek’, ‘ses ölçüsü’, ‘alet’, ‘âlet-i tebliğ’, ‘usûl-i nazm’ da denir. Bu, sözün mısrada ya da metnin genelinde ölçülü kullanımıdır. Kişinin üzüntülerini, sevinçlerini, ihtiraslarını inletmeye yarayan ve buna vasıta olan bir saz. Mısraların içine döküldüğü kalıp. Musikideki usul ve prozodiye denktir.

Prozodi, güftede bulunan vurgulu ve vurgusuz, uzun ve kısa hecelerin bestedeki zayıf ve güçlü anlarla, ses iniş çıkışlarıyla birbirine paralel ve uyumlu olmasıdır. Vurguların müzikte olduğu gibi düzenli bir biçimde birbirini takip etmesidir. Alt alta dizilen mısralardaki kelimelerin hem nicelik hem de nitelikleri bakımından birbirine denk olmalarını sağlar.

Vezin, şiirin mısralarını ayrı ayrı birer parça kabul ederek belirli sayıda hece sayısı ve ahenk ölçüsü içine alan bir kalıptır. Mısraları hece sayıları ve inişli çıkışlı ses dalgalanmalarına göre simetrik bir düzene sokar. Şiirde tartımı ve iç düzeni sağlayan vezin, dilin ahenginin bir

ölçüsüdür ve nazmı ölçülü satırlarla düzenlemede kullanılır. Mısralardaki ölçüye ‘vezin’ denir. Vezin, nazımda mısraların hecelerinin sayıları ya da kalıpları açısından birbirine denkliğidir.

Vezin, bir mısra içinde kelimelerin istenilen sesi çıkarabilmeleri için hecelerin sayısına ya da uzunluk ve kısalıklarına göre düzenlenmesini sağlayan bir araçtır. Vezin, mısraın ahengini sağlayan bir anahtar, bir nota ve bir dış kalıptır. Şiirin dış ahengini ya da şekil ahengini vezin ahengi sağlar. Serbest nazımda ise vezin, iç kalıptır. Vezin, şiirde iç düzeni sağlayan bir unsurdur.

Vezinler, millî bir dilin ruhundan, özünden gelen doğal seslerin kendi gerçek yapılarına ve özlerine göre üretilmiş ölçülerdir. O bakımdan vezin, bir dilin kendi yapısına göre ortaya çıkan millî bir terennüm vasıtası ve millî ruhun ahenginin biçimsel bir ölçüsüdür. Vezinler, önceden kuramsal olarak icat edilmiş, kuralları belirlenmiş ölçüler değildir.

Şairler, millî dillerinin ahengiyle şiir yazmışlar, sonradan bazı kişiler bu şiirleri incelemişler ve verilen uygulamalı örneklerden ortak ve genel özellikleri tespit ederek vezin dediğimiz ölçüleri belirlemişlerdir. Yani vezinler, düşünceden değil, ortaya konan şiirlerden üretilmiştir.

Şiirde vezin incelemelerinde şu sorular sorulmalıdır: Vezin, başarılı ve etkili bir musiki vasıtası olabilmiş mi? Ahengi sağlamada belirgin bir rolü var mı? Vezinle şiirin cümle ve ifade yapısı arasında doğal bir uyum var mı? Söyleyiş ve cümle kuruluşu sanki vezin yokmuşçasına rahat mı? Kelimeler ve ifadeler, vezne uydurulmak için zorlamaya tabi tutuluyor mu? Cümleler, veznin içine rahat bir şekilde yerleştiriliyor mu? Yoksa vezin icabı cümlenin doğal kuruluş yapısı bozulmak zorunda mı kalıyor? Veznin şiirin dil yapısı üzerinde bir baskısı var mı? Vezin, şiirin anlamını ve duyguların rahatça ifadesini engelleyen, kısıtlayan, sınırlandıran bir vasıta durumunda mı? Şiirin doğuşunda ve oluşumunda vezin ne derece etken?

Üç türlü vezin vardır:

1. Hece Vezni: Buna ‘parmak hesabı’, ‘hisâbü’l-benân’, ‘ta’dâd-ı hecâ’, ‘usûl-i teheccî’, ‘vezn-i aslî’, ‘vezn-i hecâî’, ‘evzân-ı hecâiyye’, ‘vezn-i millî’, ‘evzân-ı milliyye’, ‘Türkçe aruz’, ‘Millî aruz’ ve ‘nesr-i mukaffâ’ da denmiştir. Türk hece vezni, Türkçenin doğal ve millî vezni olup mısrada

hecelerin sayıları esas alınır.

Şiirin ilk mısraında kaç hece varsa sonraki mısralarda da o kadar hece bulunur. Hece vezni, Türkçenin doğal musikisine oldukça uygun bir yapıya sahiptir. Türkçeye ahenk vermede bu veznin katkısı oldukça fazla olmuştur. Tek sesli bir musiki âletine benzeyen hece vezni, daha çok tek düze bir ahenge sahiptir ve hafif, basit, yumuşak duyguları terennüm etmeye daha uygun bir yapısı vardır.

Hece vezniyle yazılmış şiirde ahenk, yalnızca hece sayılarının birbirlerine denk olmasıyla sağlanmaz. Bunun yanında mısraı meydana getiren hecelerin belli aralıklarla bölümlenmesiyle de değişik bir ahenk sağlanır. Her mısrada kelime ve heceler, okunuş ahengine, anlam ve mantık birliğine göre öbeklenir ve duraklara ayrılır.

Mısrada hecelerin belli sayılara göre kümelenmesine '**durak'** denir. 7, 11, 13 gibi tek sayılı hece vezinlerinde duraklar genellikle mısra başlarında daha fazla heceli, sonlara doğru ise daha az heceli olurlar. Örneğin 11'li vezin durakları genellikle 6+5 veya 4+4+3 biçiminde olur. Bu tür vezni olan mısralarda ahenk, yavaş başlayıp hızlı bitişle sağlanır.

8 veya 14 gibi çift sayılı hece vezinlerinde duraklar, genellikle eşit sayıda ikiye bölünürler ve ahenk, aynı mısrada iki ayrı mısra okuyor gibi bir havayla sağlanır.

5, 6, 7 ve 8'li vezinler genellikle duraklara ayrılmadan bir bütün halinde okunurlar.

Başarılı bir hece vezni uygulamasında duraklar, eşit sayıda ve tamamlanmış kelimelerle bölünür. Kelimelerin hecelerinin bölünmesini gerektiren durak sistemi ahengi zedeler. Cumhuriyet döneminde Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Muhip Dıranas gibi bazı şairler mısraların düzenli olarak eşit hecelere bölünerek okunmasından kaynaklanan tekdüzeliği kırmak için sabit duraklar yerine mısradan mısraya değişen farklı durak uygulamaları getirmişlerdir. Bazen de durakları tamamen kaldırmışlardır.

Yaygın olarak kullanılan hece vezni türlerinin en kısa olanı 4 heceli, en uzunu da 15 hecelidir. Bunların yanında az da olsa 1, 2, 3, 4, 16, 17, 20, 22 gibi heceli metinler de bulunmaktadır. Fakat bunların sanat değeri fazla değildir ve pek fazla benimsenmemiştir. Türk şiirinde en yaygın olan hece vezni türleri 7, 8 ve 11'li hece vezinleridir.

5 heceliler: Çoğunlukla duraksızdır. Az da olsa 3+2 ya da 2+3 duraklıları

da vardır.

6 heceliler: Genellikle duraksızdır. Nadiren de olsa 4+2 veya 3+3 duraklı olanlarına da rastlanır.

7 heceliler: Duraksız 7 heceli vezin Türk şiirinde yaygın olarak kullanılan bir vezindir. Manilerde de genellikle duraksız 7'li hece vezni kullanılır. Bu veznin 4+3 ya da 3+4 duraklı olanları da vardır.

8 heceliler: Yaygın olarak kullanılan türü duraksız olanı ya da 4+4 duraklı olanıdır. 5+3 duraklı olan türü de vardır.

9 heceliler: Türk şiirinde çok az kullanılan bir vezindir. Duraksız olan türünün yanında 5+4 duraklı olanı ve nadiren de 4+5 ya da 3+3+3 duraklı türleri de bulunmaktadır.

10 heceliler: Türk şiirinde pek tutulmamış bir vezindir. En yaygın türü 5+5 duraklı olanıdır. 6+4 duraklısı nadir kullanılır.

11 heceliler: Türk şiirinde çok kullanılan bir vezindir ve en yaygın türü 6+5 duraklı olanıdır. Halk şairleri, genellikle bu vezni tercih etmişlerdir. Bunun yanında 3+3+5 , 4+4+3 duraklı olanları da vardır.

12 heceliler: Türk şiir geleneğinde fazla yok. Türk şiirinde en çok 4+4+4 ve 7+5 duraklı türü kullanılır. Ayrıca 6+6 , 4+4+4 ve 7+5 duraklı türleri de bulunmaktadır. Batı edebiyatında 'Aleksandren vezni' diye bilinen 6+6 duraklı vezni bizde de Batı etkisi ile yazılan bazı şiirlerde görülmektedir. Örneğin Ahmet Muhip Dıranas'ın "Ağrı" şiirinde bunun uygulamasını görmek mümkün.

13 heceliler: 8+5 ve 4+4+5 duraklı olan türleri bulunmaktadır.

14 heceliler: Türk şiirinde en çok 7+7 duraklı türü tutulmuştur. Bunun yanında 4+3+4+3 duraklı olan türü de bulunmaktadır.

15 heceliler: Türk şiirinde daha çok 4+4+4+3 duraklı türü kullanılmıştır. Ayrıca 8+7 duraklı olan türü de bulunmaktadır.

Başından beri Türk halk şiiri, hece vezniyledir. Divan şairleri, hece veznini küçümsemişlerdir. Fakat 16. Yüzyılda Usulî'de, 17. yüzyıldan itibaren bazı divan şairlerinde özellikle de 18. yüzyıldan itibaren mahallîleşme cereyanının etkisiyle hece vezni de görülmeye başlamıştır. Tanzimat döneminde bazı şairler, yüzyıllardan beri kullanılagelen Türk hece vezni yerine Fransız hece veznini alıp kullanmışlardır.

Bu ise dilimizin doğal ahengine uydurulamamıştır. Servet-i Fünun topluluğu yazarları vezin meselesi üzerinde önemli tartışmalar yapmışlardır. Fakat bu yazarlar, genellikle hece vezniyle ilgilenmemişler, yalnızca aruz

vezninin imkânlarını araştırmakla meşgul olmuşlardır.

Eğitimli kentli şairlerin hece veznine ciddî anlamda ağırlık vermesi, Mehmet Emin'le başlar. Mehmet Emin, hece veznini salt köylü vezni olmaktan kurtarıp aynı zamanda eğitimli, kentli şairlerin de vezni yapmaya çalıştı. Fakat halk şiirinde yaşamakta olan hece vezninin ahengini tam bulamadığı için şiirleri ahenk açısından kuru kalmıştır.

II. Meşrutiyet döneminde milliyetçilik akımının güçlenmesine bağlı olarak millî vezin hece de oldukça yaygın ve önemli bir konuma gelir. Daha sonra Beş Hececiler diye anılacak olan ve şiire aruzla başlamış olan Enis Behiç, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Halit Fahri, Faruk Nafiz gibi şairler, özellikle Ziya Gökalp'in yönlendirmesiyle hece vezniyle şiir yazmaya başlamışlardır. Ziya Gökalp kuramsal planda heceyi yaygınlaştırmaya çalıştığı gibi uygulamada da heceyle yazılmış şiir örnekleri verdi.

Cumhuriyetin ilk yıllarında 1940'lara kadar hece vezni ağırlığını korumuş, ondan sonra yavaş yavaş önemini yitirmiştir. Buna rağmen günümüzde de hece veznini kullanan şairler bulunmaktadır ve bunların arasında en başarılılarından birisi Süleyman Çobanoğlu'dur.

Batı Edebiyatlarında: Hece vezni, yalnız Türk edebiyatına özgü değildir. Başka pek çok millet de hece veznini kullanmaktadır. Fransız şiirinde de 'accentuel syllabique' (vurgulu hece vezni) vardır. Onlar da mısralar arasında hece sayısına göre uygunluk ararlar. Batı edebiyatlarının çoğunda hece vezni kullanılır.

Kaynakça: Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, Ankara 1993.

2. Aruz Vezni: Buna 'Vezn-i arûzî', 'Evzân-ı arûziyye', 'evzân-ı arûz', 'efâ'il ve tefâ'il', 'evzân-ı Arabiyye', 'âlet-i terennüm' de denir. Aruz, vezinli, manzum ve kafiyeli söz söyleme becerisini öğreten özel bir bilim dalının adıdır. Aruzun Fransızca karşılığı 'prosodie'dir.

Aruz vezni, mısraları meydana getiren hecelerin yan yana dizilişlerinden ve ses ölçüleri birbirine denk olan hecelerin alt alta gelen mısralarda paralel olarak karşılıklı yer alışlarından kaynaklanan tempolu bir ahenk üretir. Aruzda hecelerin uzunlukları-kısalıkları ve seslerin durması ve devam etmesi esas alınır.

Aruz vezninde hecelerin sayılarından çok, kalıplarının birbirine denkliği esas alınır. Bu vezinde bir uzun hece, iki kısa heceye denk olabildiği için mısralar, hece sayısı bakımından birbirine denk olmayabilir. Arapça'nın dil

musikisinin bir ürünü olan aruz vezni, Arapça ve Farsça'nın bazısı kısa bazısı uzun okunan hecelerine dayanan dil yapısına göre oluşturulmuş bir vezindir.

Esasen Arapçanın bir ürünü olan aruzu Acemler, Araplardan almışlar ama onu kendi dil özelliklerine uydurup değiştirerek bir bakıma millîleştirmişlerdir. İslam medeniyet dairesine girdikten sonra Türklerin eğitimli ve kentli şairleri, İslam edebiyatlarının ortak şiir ölçüsü olan aruz veznini almışlar ve yüzyıllar boyu kullanmışlardır.

Türkçede yalnızca açık ve kapalı heceler bulunduğu ve bunların tamamı kısa okunduğu, uzun okunan heceleri bulunmadığı için aruz, Türkçenin dil yapısına uymaz. Bu bakımdan bazı Türkçe hecelerin vezne uydurulması için uzun okunması, şiiri vezinli okuyabilmek için kelimelerin hecelerine parçalanması zorunluluğu doğmuştur. Bu da Türkçenin dil yapısını bozmuş ve Türkçe kelimelerin doğal halleriyle telaffuzuna engel olmuştur.

Türk şairleri, Türkçeyi aruza uydurabilmek için aruzdaki kısa hece yerine Türkçede açık hece, aruzdaki uzun hece yerine de Türkçede kapalı hece kullanmak durumunda kalmışlardır. Ayrıca 'iriyarı', 'geliyorum', 'gideceğim', 'seviyorum', 'Anadolu', 'bûselerimiz', 'Gelibolu', 'Tepebaşı', 'Karadeniz', 'sevemedi' gibi bazı Türkçe kelimeler ve çekime girmiş kelimeler, aruza uymaz. Dolayısıyla bu gibi kelimeleri şair, şiirinde kullanamaz.

Aruza uygun şiir yazılabilmesi için şairler, zamanla şiirlerine pek çok Arapça ve Farsça dil unsurlarını doldurmak zorunda kalmışlardır. Osmanlıca dediğimiz Osmanlı Türkçesinin oluşumunda bunun payı inkâr edilemez. Fakat uzunlu kısalı heceleriyle sesleri dalgalandıran aruzun heceden daha fazla bir ahenge sahip olduğu görülüyor.

Yüzyıllar boyu Türk şairleri aruz veznini işleye işleye onu Türk şiirinin mükemmel bir musiki vasıtası haline getirebilmeyi başarmışlardır. Ayrıca aruz vezni, Arapça ve Farsça düşünüş ve hayal ediş biçiminin aktarılmasında da önemli bir role sahip olmuştur.

Çok sesli bir musiki âletine benzeyen aruz vezninin ahengi, ağırlığıyla şiire hâkim olur. Bu yüzden aruzla yazılmış şiirler, genellikle anlamlarına göre değil, veznin ahengine göre okunur ve okuyucu kendini anlamdan çok ahenge kaptırır.

Tek bir aruz vezniyle yazılmış şiirlerde tekdüze bir ahenk görülür. Bir mısrada yer alan hecelerin uzunluk ve kısalıkları nasılsa diğer mısralardaki heceler de buna uymak zorundadır ki bu, şiiri baştan sona kadar hep aynı

ahenkle okumak demektir. Bu durum, tek düze akan bir su şırıltısı gibidir.

Aynı nağmeyi tekrarladığı için okuyan ya da dinleyen kişide bir uyuşukluk meydana getirir. Şair istese de farklı, değişken bir ahenk üretemez. Çünkü aruzun ahenk sınırları önceden çizilmiştir ve kalıplaşmış bir besteye sahiptir.

Hece veznindeki durak yerine geçebilecek bir sisteme aruzda ‘takti’ diyoruz. Veznin kalıplarının bitişinde okuyuşta hafif bir duraksama olur. Bu duraklayış, her zaman kelime bitiminde olmayabilir. Bazen kelime ortasında da olabilir.

Kısa Tarihî Gelişimi: Arapça’nın ahenginden doğmuş olan aruz veznini Halil İbn-i Ahmed adında biri, Arap şiirlerini inceleyerek ortaya koymuş. O, çölde deve ve atların yürüyüşünden hissettiği ahengi kalıplara dökmüş. Çeşitli vezinlerin her bir türüne ‘bahir’ (deniz) demiş. Veznin şiirde ses dalgalanmasını sağlayan bir ahenk unsuru olduğunu düşünürsek bunlara ‘deniz’ denmesi çok da anlamsız değil. Bu vezin, İslamiyet’ten önce de kullanılıyordu.

İranlılar, Müslüman olduktan sonra Arap edebiyatından aruz veznini de aldılar. Ancak onlar, aruzu kendi dillerinin yapısına, zevkine ve musikisine uygun hâle getirerek bazı değişiklikler yaptılar.

İslam medeniyeti etkisinde gelişen Türk şiirinde medreseden yetişmiş, Arapça ve Farsça bilen eğitimli ve kentli şairler, hep aruz veznini kullanmışlardır. Biz, aruz veznini Araplardan değil komşu olduğumuz ve yakın ilişkilerde bulunduğumuz Acemlerden aldık. Az da olsa hece veznini kullananlar da olmuştur, ama hâkim vezin, aruzdur.

11. yüzyıla kadar Türklerin sadece hece vezni varken İslam medeniyet dairesine girdiğimiz bu asırdan itibaren Tekke ve Âşık edebiyatı şairleri hece veznini eğitimli-kentli şairleri ise aruz veznini kullanmaya başladılar. Aruz vezni Arapça ve Farsçanın dil yapısına ve özelliklerine uygun bir vezin olduğu için uzun süre Türkçe ile tam bir uyum sağlayamamıştır.

Aruz veznini ilk kullanan şairler, Türkçeyi bu vezne uydurmada bir hayli zorluk çekmişlerdir. Aruza uydurmak için Türkçenin doğal akışını zaman zaman bozmuşlar, eğip bükmüşler ve vezin kusurları dediğimiz bir çok arıza ortaya çıkmıştır. Örneğin Türkçede uzun hece olmadığından vezin gereği bazı Türkçe hecelerin uzun okunması zorunluluğu doğmuştur. Bu bakımdan ilk yıllarda şairler, hece veznine yakın basit aruz kalıplarını kullanmayı tercih etmişlerdir. Örneğin hece vezninin 11’lisine yakın olan ve ‘Şehname vezni’ denilen “Fa’ûlün / Fa’ûlün / Fa’ûlün / Fa’ûl” vezni çok kullanılmıştır.

Zamanla Arapça ve Farsçadan alınan pek çok kelime ve tamlamalarla Divan şiiri aruzla daha uyumlu bir şiir haline geldi. Fakat Türkçe, Arapça ve Farsça dil unsurlarıyla doldu. Buna tepki olarak 16. yüzyılda ortaya çıkan Edirneli Nazmî, Tatavlalı Mahremî gibi şairlerin temsilcisi olduğu Türkî-i Basît cereyanı ile birlikte sade ve tamlamasız bir Türkçeyle fakat aruz vezniyle şiir yazma anlayışı belirdiyse de bu akım, yaygınlaşma eğilimi gösteremedi.

Ancak Muallim Naci, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif, Yahya Kemal, Ahmet Haşim gibi şairlerin elinde aruz, Türkçe ile en üst düzeyde bir uyuma kavuşabilmiştir. Bu şairler, şiirlerinde Türkçemizin akıcılığını ve ahengini bozmadan aruz vezinlerine dökülebileceğini göstermişlerdir. Dolayısıyla aruz, yüzyıllar boyu kullanıla kullanıla iyice içselleştirilmiş ve Türkçenin millî vezni haline getirilebilmiştir.

Bazı Türkçe kelimeleri aruza tatbik edebilmek için Abdülhak Hamid, ‘fe’i-fe’ilâtün’ cüz’ünü icat etmişti. Servet-i Fünuncular, hep aynı vezne bağlı olmaktan kaynaklanan tekdüzeliği kırmak için aynı şiirde değişik vezinlerin kullanılması gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Tevfik Fikret ve Cenap Şehabeddin gibi Servet-i Fünun topluluğu yazarları aruz vezninin felsefesini yapmaya, onun için yeni imkânlar araştırmaya çalışmışlardır.

Şairin değişen ruh hâllerine ve şiirin konusuna uygun gelen aruz vezinlerinin kullanılmasını istemişlerdir. Aruzu heceye göre daha ahenkli bulmuşlardır. Onlar, aruz vezninin Türkçe ile tam bir uyum içinde olmadığını kabul ederler. Örneğin ‘ağlamamalıydın’, ‘geleceğim’ gibi kelimelerin aruza uymadığından şiirimizde kullanılamadığını belirtirler. Ancak aruzu terkedip heceye dönmek yerine, aruzu genişletip ıslah etmeyi, dilimizin tabiat ve kabiliyetine uygun, mevcut unsurlarıyla kuşatmaya müsait yeni vezinler ortaya koymayı daha uygun bulurlar.

Aruz vezni günümüze kadar az da olsa kullanılmaya devam etmektedir. Cumhuriyet dönemi Türk şairlerinden Edip Ayel, Mehmet Çınarlı, Ali Günvar gibi isimler, aruzu başarılı bir şekilde kullanan sanatçılar arasındadır.

Batı Edebiyatında: Eski Yunanca şiirler, kısa ve uzun hecelerle bir tür aruzla yazılmıştı. Yunan ve Latin şiirlerinde hecelerin uzunluğu ve kısalığına göre sıralanmasından metrique vezinleri doğmuştu. Fransızcada okunmayan (e) harfi aruza izin vermez. Ama buna rağmen bazı Fransız şairler, kısa vezinler kullanarak aruz uygulamasında bulunmuşlar. İngiliz ve Alman edebiyatlarında ise inişli çıkışlı, vurgulu ve vurgusuz hecelerin değişik

düzenlerde sıralanmasından doğan rythmique vezinler kullanılır. İngilizce ve Almancada kuvvetli vurgu (accent tonique) genellikle kelimelerin ilk hecelerinde hissedilir.

Kaynakça: Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, Ankara 1993; Edip Ayel, *Çınaraltı*, 19.2.1944, S.126, s.8; Rıza Tevfik, *Çınaraltı*, 12.2.1944, S.125, s.11; Süleyman Şevket Tanlı, *Çınaraltı*, 18.3.1944, S.130, s.6.

3. Serbest Vezin: ‘Serbest nazım’, ‘özgür koşuk’, ‘serbest koşuk’, ‘Freie rhythmen’, ‘blank vers’ gibi karşılıkları da var. Kafiyesiz ve vezinsiz mısralardan meydana gelir. Serbest vezinde ahenk, genellikle iç tartımla (rythme interieur) sağlanır. Tam anlamıyla tanımlanamayan, ancak daha çok vezin, kafiye gibi ahenk unsurlarının sağladığı ahengi, tartımı başka türlü sağlayan bir sestir.

Bu, heceleri, kelimeleri vezin ve kafiye gibi unsurlara bağlı kalmadan ahenkli bir biçimde sıralayabilme becerisidir. Bir başka ifadeyle vezin, kafiye ve sabit nazım şekillerine bağlı kalmayan, kendilerini bu kayıtlarla sınırlamayan şiir yazma anlayışıdır. İç ahenk, şiirin bünyesine sinmiş olan ve ancak hissedilebilen bir ahenktir. Bu, şairin iç dünyasının terennümüdür. Kelimelerin seçilişi, diziliş düzeni, lirik ruha uygun karşılıklarının bulunması gibi durumlarla sağlanabilir.

Serbest vezin tarzını benimseyenler, geleneksel şiir unsurlarına değer vermiyorlar, hatta kimi zaman karşı çıkıyorlar. Bu tutumlarının temelinde her bakımdan ve her konuda tam bir serbestleşme, geleneksel bağlardan sıyrılarak kendilerine modern bir özgürlük alanı açma kaygıları egemendir. Bu tutum, yeni zamanların modern sanat eğilimlerinin genel ve ortak tavırlarından biridir.

Serbest nazım taraftarları, vezin, kafiye, sabit nazım şekilleri gibi unsurların kendi sanatçı özgürlüklerini sınırlandırdıklarını, onları bir kalıp ve çerçeve içine hapsettiklerini düşünüyorlar. Sanatın tam anlamıyla özgür olabilmesi için dışardan dayatılan tüm ilkelere, önceden belirlenmiş tüm kalıplara isyan edilmesi gerektiğini düşünüyorlar.

Tartımı sağlamak için vezin, kafiye gibi dış kalıplara gerek duymuyorlar. Onlara göre şiirde tartım, iç tartım dediğimiz şiirin mısralarına, kelimelerine

hatta şiirin bütününe nüfuz etmiş gizli bir ahenktir. Mısraı, şiiri doğal akışı içinde tutarak onun kendine özgü tartımını korumak mümkün olabilir. Vezin ve kafiye gibi kalıplar, bu doğal akışa ket vuran unsurlardır.

Türk edebiyatında serbest şiir, özellikle 1930'lı yıllardan sonra yaygınlaşmaya başladı ve günümüzde de iyice egemen oldu. Serbest vezin taraftarı şairlere ayrıca 'Bobstil' unvanı da verilmiştir. Günümüzde üretilen şiirlerin hemen hemen tümü serbest şiirdir.

Fakat ister aruz isterse hece olsun, geleneksel vezin kalıplarına yer vermeme, vezin kaydını bir kenara bırakma düşüncesini Türk edebiyatında ilk kez dile getirenlerden biri Nureddin Ferruh adlı bir yazardır. O "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler" (*Mekteb*, 11 Nisan 1312 / 9 Zilkade 1313/23 Nisan 1896, S.30, s.469-473) yazısında tek bir eda ve tekdüzelik veren, herkese uyuşukluk ve uyku getiren vezin kaydının gereksizliğini iddia eder. Ona göre şiirde ahengi sağlayan unsurlar, hazır biçilmiş basma kalıplardan, bilinen vezinlerden ibaret değildir ve şiiri bir takım kesin ve değişmez kanunlar altına almak, eski insanların arzu ve âdetidir ve bundan vazgeçmek lâzımdır. Fakat buna cevap veren birçok yazar, vezin ve kafiyenin kaldırılmasını doğru bulmadıklarını belirtirler.

Mithat Cemal, klasik vezin ve kafiye disiplininin zamanla değişmesini, serbest vezne geçişi zamanın değişmesi ve her neslin kendi sanat anlayışını üretmesiyle ilişkilendiriyor:

"Her neslin kendi şiiri vardır. (...) Dünün vezin ve kafiye disiplininden bugünkü neslin bıkmış olmasını tabii bulmalıyız. Fakat bir şiirin değeri de yalnız nazmın serbestliğinden ibaret kalmamalıdır. Çerçeve güçtür. Bir çerçeveye bir şiiri hapsetmek her zaman zulüm değildir. Bazen güzelliğin ta kendisidir." (Cenap Ozankan, "Mithat Cemal Kuntay'la Dil ve Edebiyat Üzerinde Konuşma", *Hisar*, Ekim 1952, S.30, s.12)

Kaynakça: Ferid Öngören, "Serbest Veznin Yıkılışı", *Yelken*, Kasım 1961, s.5.

b. ÜNLEM: Şiddetli ve heyecanlı duyguları ifade etmek için kullanılan haykırma, hitap etme, bağırma, çağırma sözlerine ünlem diyoruz. Buna 'nidâ' da denir. Edebî sanatlardan biri de 'nidâ'dır. Başlıca ünlem edatları şunlardır: Yâ, ey, eyâ, hey, behey, bre, be. Ünlemler, şiirde sesi yükseltip alçaltmak suretiyle dalgalandırarak ahenk sağlayan unsurlardandır. Ünlemlerden özellikle hitabet üslubunun egemen olduğu, kitlelere seslenen sosyal ve siyasi nitelikli şiirlerde yararlanılır. Tevfik Fikret "Sis" şiirinde 'Ey!' ünlemiyle sesi belirgin bir biçimde dalgalandırmıştır.

Örnek: Yavuz Bülent Bakiler'in "Antepli Şahin" şiirinden:

Hey hey!...
Yine de hey hey!...
Kaytan bıyıklarım, delişmen çağım..
Düşman kurşunlarına inat köprü başında
Memleket türküleri çağıracağım.

c. KELİME İSTİFİ: Şiirde ahengi sağlayan unsurlardan biri de şairin kelimeleri mısraa ahengi en yüksek düzeyde sağlayacak şekilde sıralayabilme becerisine bağlıdır. Bununla ilgili olarak şunları sormalıdır: Şair, iç dünyasında sezdiği ahengi mısraa uygun biçimde yerleştirdiği kelime düzeniyle yayabilmiş mi? Kelimeler, mısraa ahengi bozacak, yaralayacak biçimde mi istif edilmiş? Bu konuda kelime istifinde bir aksaklık var mı? Buraya Yahya Kemal'in seçtiği bir örneği alalım: "Gözüm cânım efendim sevdiğim devletlü sultânım" (Fuzûlî). Bu mısradaki kelimelerin yerlerini vezin bozmadan beş kere değiştirebiliriz. Fakat bunlardan hiçbiri Fuzulî'nin kendi mısraındaki kelimeler istifindeki melodiyi ve güzelliği veremez." (Abdülkadir Karahan, *Yeni Sabah*, 12 Kasım 1958)

Şiirin Okunuşuna Bağlı Olan Ahenk

Şairin şiirinde ahengi sağlamak için gerekli şartları sağlaması, uygun teknikleri kullanması yeterli değildir. Aynı şartlara ve unsurlara bağlı kalarak okuyucunun da şiirin ahengini ortaya çıkaracak şekilde okuması gerekir. Bu bakımdan şiiri hakkını vererek okumak bir sanattır ve herkes, şiir okuyucusu olamaz. Şiir okuyucusu, hem uygun bir ses tonuna sahip olmalı hem de ahenk kurallarına riayet etmelidir.

Konularına uygun bir biçimde bazı şiirleri yüksek perdeli bir eda ve tarzla, yüksek sesle okumaya **'orkestrasyon'** deniyor. Klasik şiirimizde 'Nefiyâne eda', Tanzimat döneminde Namık Kemal'in şiiri böyledir. Bunu Nazım Hikmet'in bazı şiirlerinde de görmek mümkündür.

Bir diğer unsur da '**vurgu'**dur. Şiirde bazı mısraları ve bir mısrada bir hece, kelime ya da ifadeyi daha baskılı ve belirgin şekilde okumaya vurgu

denir. Bu, yansıtılmak istenen duygu ve düşünceye göre değişir. Şiir okumanın en önemli unsurlarından birisi vurgu ve tonlamalara dikkat etmektir. Doğal dil ile şiir dilindeki vurgulamalar farklıdır. Şiirde vurgu, ahenge, anlama ve duyguya göre belirlenir.

Örnek: Yahya Kemal'in bir "Şarkı"sından:

Kalbim yine üzgün seni andım da derinden
Geçtim yine dün eski hazân bahçelerinden!
Altı çizili hecelerde vurgu yapılır.

İlk mısrayı bir şiir mısraı olarak değil de düz bir cümle olarak okursak o zaman vurgulamalar şöyle olur:

Kalbim yine üzgün seni andım da derinden

Görüldüğü gibi aynı ifade kalıbı, düz bir konuşma dilinde kullanılırsa vurgular ilk hecelerde, şiirde bir mısra olarak kullanılırsa son hecelerde olmaktadır.

Ayrıca şiirde ahenkle ilgili olarak kendisinden söz etmemiz gereken bir olgu da **'ses ölçümleri'**dir. Batılı karşılığı 'Acoustic metrics' olan bu olgu, şaire değil de şiiri okuyana bağlı olan bir ahenk oluşturma yöntemidir. Şiiri okuyan kişinin sesinin temposu, inişi çıkışı, şiddeti osilograf adlı bir aletle ölçülüp bir grafikle gösterilir.

Bu arada ahengi bozan bir unsurdan söz edelim:

Tenafür: Fransızcada 'Cacophonie' (kakofoni). İngilizcede 'dissonance'. Uyumsuzluk, ahenksizlik. Buna 'ses çatışması' da denebilir. Bu, bir kelime içindeki ses ve hecelerin ve mısra içindeki kelimelerin yan yana dizilişlerinde görülen ve kulağı tırmalayacak ve rahatsız edecek şekilde uyumsuz bir biçimde yerleştirilmesiyle ortaya çıkan ahenksizliktir. Yani şiiri oluşturan seslerin kulağa hoş gelmeyecek şekilde düzensiz ve uyumsuz yerleştirilmesidir. Kimi zaman kulağa ağır gelen ve fesahat hatası olan zincirleme tamlamalar, gereksiz uzatma ve kısaltmalar, tenafüre sebep olurlar.

Örnek: Mehmet Çınarlı'nın "Tedirginlik" şiirinden:

Gördü saklanmışı göz, sezdi hazin gerçeği kalp

mısraında 'göz' deki 'z' harfinden sonra 'sezdi' kelimesinin 's' harfinin arka arkaya gelmesi kulağı tırmalayan, sesi boğan bir ahenksizliğe sahip.

Bir başka örnek: Ali Ekrem'in "Yüksük" şiirinden:

Yine pek çok sever iş işlemeyi

Burada “iş işlemeyi” ifadesinin okunuşunda akıcılığı engelleyen bir zorluk var.

Bir başka örnek: Faik Âli’nin “Benim Semâ-yı Hayâlim” şiirinden:

O zamân bende başkadır her hâl

mısraındaki ‘başkadır’ kelimesinden sonra ‘her hâl’ kelimelerinin söylenişinde ahengi bozan bir zorlanma var.

Ahmet Muhip Dıranas’ın “Hiç” şiirinin:

Bakıp bakıp arada açan geçen güneşlere,

mısraındaki “açan geçen” ifadesinde de tenafür görülmektedir.

Ahenkle İlgili Kaynakça: Munis Faik Ozansoy, “İnşâdın Kıymeti”, *Hisar*, Ocak-Şubat 1950, S.9-10, s.3; “Şiir Demek Ahenk Demek”, *Türk Yurdu*, 1 Mart 1334/1 Mart 1918, Y.7, S.154; Melâhat Özgü, *Şiir ve Musiki*, Pulhan Matbaası, İstanbul 1946; Edip Ayel, “Şiir ve Müzik”, *Çınaraltı*, 30 İkincikânun 1943, S.71, s.13; İlhan Geçer, “Şiir ve Mısra”, *Hisar*, Mart 1964, S.3, s.16; Vecihi Timuroğlu, *Cahit Külebi*, Ankara 1995; Mithat Cemal Kuntay, “Vezin ve Kafiye Dedikodusu”, *Çınaraltı*, 24. 7. 1943, S.96, s.7; Mehmet Kaplan, “Şiirde Şekil ve Sesin Önemi”, *İstanbul*, 1 Mayıs 1945, s.5; Tacettin Şimşek, “Şiirde Ses ve Ritm Üzerine” *Türk Edebiyatı*, Aralık 2003, S.362.

GENEL KAYNAKÇA:

Abdünnafi, *En-Nefsü'l-Muavvel Fî Tercemeti'l-Telhîs ve'l-Mutavvel,* 1289.

Ahmed Cevdet Paşa, *Belâğât-ı Osmâniye*, İstanbul 1323.

Ahmet Ada, *Oluşum*, Ağustos / Eylül 1979, S.22/23, s.34.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler,* İstanbul 1969.

Ahmet Kabaklı, *Şiir İncelemeleri*, İstanbul 1992.

Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, Ankara 1993; *Yazılanla Okunan*, İstanbul 1983; *Kabul ve Red*, İstanbul 1992; *İnsan Yazar Kitap*, Ankara 1995.

Ali Günvar, *Doğru Yazılar*, İstanbul 1999.

Arif Ay, *Gece Yazıları*, İstanbul 1993.

Âsaf Halet Çelebi, *Bütün Yazıları,* İstanbul 1998.

Bedri Rahmi, *Delifişek*, İstanbul 1975.

Behçet Necatigil, *Bütün Eserleri 5 Düzyazılar 1*, *Bütün Eserleri 6 Düzyazılar 2*, hzl. Ali Tanyeri - Hilmi Yavuz, İstanbul 1983.

Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, Ankara 1981.

Butcher, S. H. *Aristotles's Theory of Poetry and Fine Art*, Dever Publications, 1951.

Cahit Sıtkı Tarancı, *Yazılar*, İstanbul 1994.

Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara 1997; "Fuzulî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi", *Türkoloji*, 9. Cilt, Ankara 1991.

Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, İstanbul 1976; *Uzat Saçlarını Frigya*, İstanbul 1992, *Folklor Şiire Düşman*, İstanbul 1992; *Papirüs'ten Başyazılar*, İstanbul

Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, Ankara 2002.

Chrıs Baldıck, *Literary Terms*, Oxford Universty Press, 1990.

Christopher Caudwell, "Şiirin Temel Özellikleri", *Yeni Dergi*, Ağustos 1969, S.59, s.142.

Culler, J. *Structualist Poetics*, Routledge and Kegan Paul, 1975.

Diyarbekirli Said Paşa, *Mîzânü'l-Edeb*, İstanbul 1305.

Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara 1993; *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Şiir Çözümlemeleri*, Ankara 2003.

Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul 1993.

Emin Özdemir, *Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*, İstanbul 1990.

Enis Batur, *Şiir ve Cinayet*, İstanbul 1979, *Şiir ve İdeoloji*, İstanbul 1979; *Yazının Ucu*, İstanbul 1993, *e/babil yazıları*, İstanbul 1995.

Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, İstanbul 1995.

Gülten Akın, *Şiiri Düzde Kuşatmak*, İstanbul 1983.

Hakan Arslanbenzer, *Dünyaya Saldıran Şair*, İstanbul 1998.

Hamit Atalay, *İngilizce-Türkçe Sözlük*, Ankara 1999.

Hasan Akay, *Servet-i Fünun Şiir Estetiği*, İstanbul; *Şiiri Yeniden Okumak*, İstanbul 2003.

Hasan Boynukara, *Modern Eleştiri Terimleri*, İstanbul 1997.

Hece Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı, S.53-54-55, Mayıs 2001.

Hilmi Yavuz, *Denemeler Karşı Denemeler, İstanbul* 1988, *Yazın Üzerine*, İstanbul 1987.

Hüseyin Cöntürk, “Şiirin İçi Dışı”, *Yeditepe*, 16-31 Mayıs 1959.
İsmail Çetişli, “Prof. Dr. Kaya Bilgegil’in Şiire Dair Düşünceleri”, *Fırat Üniversitesi Dergisi* (Sosyal Bilimler) 1990, S.4 (1) s.69.
İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Isparta 1997.
İsmail Kıllıoğlu, *Edebiyat ve Suç*, İstanbul 1988.
İsmet Kemal Karadayı, “Şiir ve Gerekçesi”, *Yelken*, Mart 1962, s.15.
İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*, İstanbul 1980.
J. L. Joubert, *Şiir Nedir?*, çev. Ece Korkut, İstanbul 1993.
Kaya Bilgegil, *Cehennem Meyvası*, İstanbul 1944.
Kaya Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâğat)*, İstanbul 1989.
Leech, G. N. *A Linguistic Guide to Poetry*, Routledge, 1969.
Levin, S. R. *Linguistic Structures in Poetry*, Mouton and Co., 1962.
Manastırlı Mehmed Rıfat, *Mecâmiü’l- Edeb*, İstanbul 1308.
Mehmet Çınarlı, *Halkımız ve Sanatımız*, Ankara 1970.
Mehmet Erdoğan, *Sübjektif Yazılar*, İstanbul 1997.
Mehmet H. Doğan, *Çağının Tanığı Olmak*, İstanbul 1994.
Mehmet Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*, İstanbul 1978; *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul 1965.
Mehmet Rıfat, *Gösterge Avcıları*, İstanbul 1997.
Mehmet Salihoğlu, "Şiir Üstüne", *Türk Dili*, C.26, S.250, 1 Temmuz 1972, s.323; “Şiirin Gücü ve Güçlüğü”, *Türk Dili*, Nisan 1982, C.44, S.364, s.228; *Gün Işığına Çıktıkça* (1975).
Mehmet Yalçın, *Şiirin Ortak Paydası: Şiir Bilime Giriş*, Sivas 1991.
Melih Cevdet Anday, *Yiten Söz*, İstanbul 1992.
Memet Fuat, *Düşünceye Saygı*, İstanbul 1960, *Çağını Görebilmek*, İstanbul 1982, *Unutulmuş Yazılar*, İstanbul 1986, *Çağdaşımız Makyavel*, İstanbul 1992, *Eleştiri Sorumluluğu*, İstanbul 1994, *İki Yönlü Yozlaşma*, İstanbul 1995, *Konuşan Toplum*, İstanbul 1996, *Dağlarda Yüreğim*, İstanbul 1996, *Özgünlük Avı*, İstanbul 1996.
Muallim Naci, *Istılâhât-ı Edebiye*, İstanbul 1307.
Muhsin Macit, *Gelenekten Geleceğe*, Ankara 1996.
Murat Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, İstanbul 1994.
Mustafa Özçelik, *Şiir İklimi*, *Konya* 1998.
Nazan Aksoy ve diğerler, *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, İstanbul 1996.
Nazir Akalın, *Şairin Eldivenleri*, Ankara 2003.
Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat*, İstanbul 1969.
Nihad Sami Banarlı, *Şiir ve Edebiyat Sohbetleri*, İstanbul 1982.
Nihat Sami Banarlı, *Edebî Bilgiler*, İstanbul 1948.
Octavio Paz, Şiir Nedir? çev. Ömer Saruhanlıoğlu, İstanbul 1995.
Oktay Akbal, *Önce Şiir Vardı*, İstanbul 1982.
Orhan Veli, *Edebiyat Dünyamız*, İstanbul 1975.
Osman Toklu, *Şiir Dili ve Çevirisi*, Ankara 2003.
Özdemir İnce, *Söz ve Yazı*, İstanbul 1991; *Yazınsal Söylem Üzerine*, İstanbul 1993; *Şiir ve Gerçeklik* İstanbul 2001; Tabula Rasa, İstanbul 2002.

Ph. Van Tieghem, “Muset’ye Göre Şair ve Şiir”, *Türk Dili*, C. 14, S.162, 1 Mart 1965, s.457.
Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, İstanbul 1986.
Recaizade Mahmut Ekrem, *Talîm-i Edebiyât*, İstanbul 1299.
Riffaterre, M. *Semiotics of Poetry*, İndiana University Pres, 1978.
Sabahattin Kudret Aksal, *Geçmişle Gelecek*, İstanbul 1978.
Sabahattin Teoman, “Şiir Üstüne Çeşitlemeler”, *Türk Dili*, C.24, S.237, 1 Haziran 1971, s.196.
Sadık Kemal Tural, *Zamanın Elinden Tutmak*, Ankara 1991; *Şahsiyetler ve Eserler*, Ankara 1993; “Şiirin Dünyasına Yaklaşmak”, *Konevi*, Temmuz-Eylül-Ekim-Aralık 1983.
Salah Birsel, *Şiirin İlkeleri*, İstanbul 1952.
Seyfettin Başçıllar, “Şiirde Oluşum”, *Türk Dili*, C.13, S.150, 1 Mart 1964, s.336.
Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I, II, III* , İstanbul 1982, 1986, 1996.
Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Konuşmaları*, İstanbul 1944, *Edebiyat Üzerine*, İstanbul 1952, *Günlerin Götürdüğü*, İstanbul 1958.
Süleyman Paşa, *Mebâniü’l-İnşâ*, İstanbul 1289.
Şiir Sanatı, hzl. Yaşar Nabi, İstanbul 1948.
Tahsin Yücel, *Yazın ve Yaşam*, İstanbul 1976, *Anlatı Yerlemleri, İstanbul* 1980, *Yazının Sınırları*, İstanbul 1982, *Yazın Gene Yazın*, İstanbul 1995.
Tevfik Fikret, *Dil ve Edebiyat Yazıları*, hzl. İsmail Parlatır, Ankara.
Turan Alptekin, “Şiir ve Mitoloji”, *Gösteri*, Mart 1988, S.88, s.28.
Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, İstanbul 1982.
Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı, TDK Yayınları, Ankara 1981.
Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, çev. Kaya Şahin, İstanbul 2001.
Ünsal Özünlü, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Ankara 1997.
Yaşar Nabi (hazırlayan*), Şiir Sanatı*, İstanbul 1948.